MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1972 fascicolo 3/4

SOMMARIO

Anno XXXIII - fascicolo 3/4 marzo-aprile 1972
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

3/4

MARZO/APRILE 1972

ANNO XXXIII

BN STRUTTURALISMO E CRITICA DEL FILM

a cura di
Giorgio Tinazzi

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

RAGIONI DI UNA PROPOSTA

La ragione della scelta dell'argomento di questo fascicolo monografico è duplice; nasce da un lato dalla osservazione del disagio, *o per ricorrere ad una parola abusata, della « crisi » della critica cinematografica, crisi più radicale di quelle che hanno portato a periodiche « verifiche », e dall'altro dal tentativo di constatare come in questa situazione si è inserito il complesso dibattito attorno alla fondazione o allo sviluppo di una semiologia del cinema. Partendo cioè da una preliminare divisione, di campo e di metodo, tra teoria generale (o « estetica cinematografica ») e critica, si è cercato di vedere se vi siano anche dei punti di contatto, dei ricambi, e quali influenze possono avere sulla pratica critica.*

Della cui « crisi » si colgono d'altronde sintomi diffusi, nei continui dibattiti intorno alle sue funzioni o al metodo (certi temi riproposti con insistenza, saggi o fascicoli di riviste, il convegno dei critici, una fiorente — almeno quantitativamente — pubblicistica sull'argomento, anche se prevalentemente straniera, ecc.).

Siamo ricorsi alla forma del questionario (l'invio è stato fatto in gran parte nell'agosto-settembre 1971), tentando di mettere a punto un aspetto del problema, parziale, ma (ci pare) di notevole rilievo, e coinvolgendo anche i « non addetti ai lavori », il cui contributo ci sembrava assai importante per non rendere settoriale il dibattito; i risultati sembrano averci dato ragione. I punti richiamati sono stati: 1) distinzione dei due momenti (teoria generale e critica) e possibili interferenze 2) autonomia del metodo 3) significato della riproposta di un preciso momento di elaborazione teorica (il formalismo russo) e poi, in particolare, di Eisenstein 4) se e come siano conciliabili, per il cinema, indagine « strutturale » e indagine « storica ».

Adottando la via del questionario, diviso in tre parti per non gravare eccessivamente le domande, ne accettavamo anche i rischi e i limiti sempre connessi, in primo luogo la forzata genericità. Anche per questo si è cercato un uso dei termini non « impegnativo » (per quanto possibile), magari, forse, a scapito della chiarezza. L'altro limite scontato era quello dalla parzialità del discorso, che non coinvolge questioni essenziali (e come si vedrà divisibili sono artificiosamente) quali la funzione e il ruolo della critica; e ciò anche per non perdersi in problematiche « generali » pur necessarie ma che non possono essere oggetto di un questionario e di una circoscritta indagine esplorativa.

Vengono inoltre pubblicati due ulteriori contribuiti al dibattito. Un lungo saggio di Piero Raffa che, proprio come apporto ad una teoria generale del cinema anche da un punto di vista semiologico, ci sembra serva a pun-

tualizzare e a mettere in rilievo particolare alcuni aspetti del problema. E inoltre la traduzione (con breve introduzione, di Luigi Magarotto) di un dibattito apparso sulla rivista « Novyj Lef » e che ci pare importante perché porta una documentazione sulla polemica attorno al cinema « del fatto » che fu al centro di molte discussioni (cui partecipò, come è noto, anche Eisenstein) e ripropone perciò un discorso sulle funzioni del mezzo cinematografico (e quindi indirettamente anche sulla critica); parziale e discutibile, ma senz'altro interessante.

Circa i risultati dell'inchiesta, non sta certo a noi trarre delle conclusioni. Una sola osservazione ci pare di poter fare, non troppo impegnativa, dato che si richiedeva anche uno sforzo abbastanza oneroso da parte delle persone interpellate: il marginale interesse dimostrato dalla critica cinematografica, soprattutto da quella francese, che sembra dibattere con particolare accanimento questi problemi.

Oltre alle persone che hanno risposto, e alle quali naturalmente va il nostro vivo ringraziamento, sono stati interpellati, con questionari distinti: Alberto Arbasino, Pio Baldelli, Roland Barthes, Cesare Brandi, Claude Bremond, Cesare Cases, Tullio De Mauro, Roman Jakobson, Giorgio Kraiski, Lino Micciché, Vitalij Ozerov, Renzo Renzi, Marie-Claire Ropars-Wuillemier, Tzvetan Todorov [1]*, Bruno Torri, J.-P. Vernant, che hanno dichiarato di non potere, per vari motivi, rispondere alle nostre domande.*

E inoltre: Ignazio Ambrogio, Raymond Bellour, Robert Benayoun, Noël Burch, G.B. Cavallaro, M. Ciment, J.-L. Comolli, Bernard Dort, J.-A. Fieschi, Gianfranco Folena, Gérard Genette, A.J. Greimas, V. Ivanov, Jean Mitry, Pier Paolo Pasolini, Tito Perlini, Philipe Sollers, Gianni Scalia, Vittorio Strada, Mike Wallington, Peter Wollen, che non hanno risposto. Sono state interpellate anche le redazioni delle Riviste: « Cahiers du cinéma », « Cineforum », « Cinema & Film », « Cinema 60 », « Cinétique », « Positif », « Screen », che non hanno risposto. A tutti è stata inviata una lettera di sollecito.

[1] Ci pare comunque che la sua risposta contenga elementi utili, e per questo la riportiamo: « Sono molto lusingato dall'invio del vostro questionario ma temo di non essere all'altezza per rispondere. Conosco molto male la critica cinematografica contemporanea, sulla quale verte la vostra inchiesta. Quanto a quella che è stata elaborata nel quadro del Formalismo russo, ha effettivamente contribuito alla costituzione di una teoria autonoma. I Formalisti non hanno fatto opera di trasposizione da un altro campo, d'altronde la linguistica strutturale non esisteva allora; la spinta verso l'autonomia era d'altra parte uno dei tratti caratteristici della scuola formalista. Quanto alla fecondità possibile di uno scambio tra teoria e pratica cinematografica, l'opera di Eisenstein mi sembra fornire un esempio eloquente, che tuttavia non bisogna erigere a regola. »

I QUESTIONARI, LE RISPOSTE

Primo questionario

Anche il cinema, negli ultimi anni, è stato oggetto di molteplici tentativi di applicazione di un metodo strutturale; in un momento in cui, pur continuando lo svolgersi degli studi, ci sembra possibile trarre in prospettiva qualche bilancio, vorremmo cercare di analizzare se e in che modo si possa affermare che le nuove « proposte » hanno influito sulla pratica critica, se, insomma, sia in atto una verifica metodologica di cui tenere conto.
In particolare Le vorremmo chiedere:
1) Se la « fondazione » di una semiologia del cinema abbia contribuito — nel suo complesso, oltre i singoli aspetti messi in luce — allo sviluppo di una teoria generale del cinema. E se sia stata attuata in questa direzione una saldatura con il momento critico, o piuttosto si sia approfondito (se c'era) un distacco tra questi due momenti.
2) Comunque, se e a quali verifiche abbia spinto la critica cinematografica. E se vi sia in qualche modo un ritardo rispetto alla critica di altre forme espressive (letteratura, arti figurative ecc.).

RISPOSTE DI

Giulio Carlo Argan
Guido Aristarco
Gillo Dorfles
Mikel Dufrenne
Emilio Garroni
Andrew Sarris

GIULIO CARLO ARGAN

La mia scarsa informazione specifica mi costringe a rispondere dall'esterno, nei limiti in cui la questione del cinema rientra in una problematica più vasta, quella della comunicazione estetica nel sistema della cultura di massa. Non si tratta tuttavia di un problema marginale, ma di punta: il cinema è forse il solo apparato per una comunicazione *eventualmente* estetica realizzata con tecniche industriali, integrata nel circuito della produzione e del consumo, destinata ad una fruizione collettiva. In nessun altro campo della produzione d'immagini si può studiare, come nel cinema, la possibilità della sopravvivenza e della probabile configurazione dell'esperienza estetica in una cultura di massa.

La « fondazione » di una semiologia del cinema ha, anzitutto, il merito di aver fatto giustizia di molti pregiudizi: il film come romanzo in immagini, come arte figurativa, musica ecc. Il problema si va sempre più spostando dal discorso filmato al discorso filmico, e cioè alla specificità semantica del cinema; ed è ormai avanzata la ricerca di valori inerenti alla struttura filmica e non più trasferiti al cinema, con arbitrarie analogie, dalla narrativa, dal teatro, dalla pittura. Non mi pare invece del tutto superato il pregiudizio che è all'origine di tutti gli altri, e cioè quello della « artisticità » del cinema: tanto più assurdo in quanto l'idea di « arte » implica il riferimento a procedure operative che, nel cinema, sono interamente diverse da quelle delle arti tradizionali. Escludere la « artisticità » non significa escludere la « esteticità »: il pensiero moderno, a cominciare proprio dallo strutturalismo, distingue nettamente i due campi, ed una delle ragioni dell'attualità e del generale interesse del problema del cinema è proprio nel fatto che il cinema ha un alto coefficente di esteticità a cui non corrisponde un'artisticità. Se ne deduce che la ricerca non deve limitarsi ai film concepiti e presenti come artistici, e quindi molto probabilmente viziati dal pregiudizio dell'artisticità, ma procedere dal basso, e cioè da un'analisi dell'intera fenomenica filmica, mirando a individuare i motivi di esteticità rintracciabili anche nei più correnti film di consumo. Più ancora che una critica cinematografica è necessaria una vera e propria « scienza del film », una filmologia dotata di tutte le necessarie attrezzature di ricerca. Se ne avverte la necessità proprio nella critica più seria che, pur dovendo operare con mezzi ancora artigianali, va concentrando l'interesse sugli aspetti specifici o strutturali del cinema, e soprattutto sui processi tecnici (movimenti di macchina, montaggio ecc.) della produzione e su quelli, sociologici, della fruizione.

Non credo che esista né che, per il momento, possa esistere una « teoria generale » del cinema: la quale, del resto, potrebbe costruirsi soltanto sull'analisi fenomenologica. Una teoria del cinema va formandosi, benché molto lentamente, nel cinema stesso, che va sempre più liberandosi dalle mostruose deformazioni tradizionali, come l'intreccio romanzesco, gli attori, la preoccupazione di « fare spettacolo ». Se il cinema si giustifica, come si giustifica, solo all'interno di un sistema dell'informazione, l'obiettivo è l'informazione e non lo spettacolo: e l'informazione può essere altrettanto drammatica e perfino altrettanto « fantastica » dello spettacolo. Mi pare dunque assurdo stabilire all'azione filmica un campo d'immagini preordinate, prefabbricate, privilegiate, un *iter* narrativo prestabilito, una « sceneggiatura ». Non possono esservi limiti di spazio e di tempo, il teatro di posa è la realtà in tutta la sua estensione, e solo entro la realtà può nascere, svilupparsi e concludersi l'azione. La macchina da presa è troppo spesso considerata una macchina da ri-presa: non uno strumento per esperire la realtà, ma un mezzo per comunicare esperienze, reali o immaginarie, date. Un discorso filmico originale e specifico consta da un insieme di processi di individuazione, associazione, combinazione d'immagini secondo certe coordinate spazio-temporali, e con tutto il margine di casualità che ciò comporta. Nella società moderna il cinema ha la funzione di determinare e azionare in modo positivo o produttivo le strutture dell'immaginazione; e dunque di precisare lo spazio o la possibilità di funzione che rimane all'immaginazione in un sistema dell'informazione totale. E' chiaro che, in un siffatto sistema, l'immaginazione non potrebbe più avere, come nel

passato, il compito di fornire informazioni supplementari (il verosimile, il possibile, il probabile al di là del vero). Immagino il cinema « rigoroso » come un illimitato, continuo, dinamico, *réportage* che fornisca alla società, giorno per giorno, la sensazione concreta dello spazio, del tempo, della dinamica degli eventi. Con tutto il margine di aleatorietà, ma anche con tutti gli impegni che ciò comporterebbe sul piano ideologico e sul piano estetico. Il cinema non è fatto per il « tempo libero », per divertire o distrarre, ma per inserire nel sistema dell'informazione, che altrimenti indurrebbe nei riceventi una condizione di passività alienante, una corrente dinamica e attivistica.

II

Una buona parte della critica cinematografica mutua ancora metodi e parametri dalla critica letteraria e figurativa; lo stesso può dirsi della produzione filmica, che perciò raramente si pone come cultura di massa o nuova cultura, ma più spesso come divulgazione, banalizzazione, bassa cultura. Superati che abbia questi complessi d'inferiorità verso la cultura ufficiale, il cinema potrà assumere la funzione di avanguardia culturale che gli compete. E che, in passato, ha già avuto: penso, per fare un solo esempio, ai film di Eisenstein sulla rivoluzione sovietica, alla loro novità strutturale incontestabilmente connessa con le prime ricerche russe nel campo dello strutturalismo linguistico. E' vero che, oggi, la critica del cinema, nel suo complesso, è « in ritardo » rispetto alla critica letteraria e alla critica d'arte: una disciplina giovane è sempre in ritardo rispetto alle più anziane. Ma non si tratta di recuperare, raggiungere, sopravanzare, bensì di configurarsi come qualcosa di completamente diverso, come una scienza autonoma. Si ritorna così a quella « filmologia » che, credo, è la « istituzione » più necessaria e più urgente; e che, naturalmente, non avrà nulla a che fare con la storia e la critica del cinema che a buon diritto rientrano, come critica e storia, nel quadro delle metodologie critiche e storiografiche.

GUIDO ARISTARCO

Caro Rossellini, la mia tensione, come critico e come uomo, e sul piano di una cultura marxiana, è rivolta alle indicazioni di Brecht, o meglio al « dopo Brecht » nell'accezione di « forma altra » da dare al cinema, per toglierlo alle mistificazioni, manipolazioni, al suo dominante naturalismo; e nel senso di ciò che si deve fare per approfondire, portare avanti le indicazioni del grande scrittore tedesco, proprio seguendo il suo concetto di progresso, che non consiste nell'essere progrediti ma, marxisticamente, nel progredire. Le ipotesi — la « forma altra » da dare al cinema e ciò che si deve fare per approfondire, portare avanti le indicazioni di Brecht — sono varie e, in quanto ipotesi, del tutto aperte e contenenti possibilità di contraddizioni, di equivoci e inconvenienti ciascuna nel suo proprio ambito. Tra queste ipotesi rientrano i più recenti studi linguistici e semiologici sul cinema, là dove la domanda preliminare e fondamentale è se il cinema sia « langue » o « langage » (nella nota accezione di Fernand de Saussure) o entrambe insieme.
I discorsi teorici sul cinema, fino ad oggi, sono stati quasi sempre di tipo stilistico-parenetico, o saggistico-mitico, o tecnico, afferma Pier Paolo Pasolini. « Tutti avevano comunque la caratteristica di spiegare il cinema con il cinema, creando una oscura ontologia di fondo ». L'intervento della linguistica e della semiologia — egli è tra i primi a sostenere — è il solo che possa garantire la caduta di tale ontologia e una ricerca di carattere scientifico sul cinema. Ogni discorso su questo, premette, è reso ambiguo da una terminologia tecnica che finora, rispettosa dei princìpi ontologici come lo è di ogni fatto tecnico, è stata l'unica possibile descrizione del fenomeno cinematografico: non ne può ora nascere che un doppione terminologico (dato che la « tecnica » del cinema pare avere un senso molto più preciso e fattuale di quella che, forse per semplice analogia, si chiama « tecnica letteraria »).

Per definire più da vicino che cos'è il cinema come *linguaggio* è indispensabile fare riferimento ai dati della linguistica, incalza Christian Metz: e perché questa è diventata in un certo senso una scienza-pilota per il complesso delle scienze umanistiche — spiega —, e perché ha fatto, dopo Saussure, progressi rilevanti con metodi stabili e rigorosi, e tende ad ampliarsi in una direzione più vasta, generalmente chiamata semiologia, la quale cerca di studiare i vari « linguaggi » — tra cui il cinema, che occupa un posto molto importante — diversi dal linguaggio verbale. « Ampliandosi e acquistando una certa elasticità, lo spirito linguistico può affrontare realtà semiologiche molto differenti dalle lingue, come appunto il cinema ». Il raffronto sistematico tra il linguaggio verbale e quello filmico tentato dalla semiologia del cinema riesce a sottolineare molto più le *differenze* che le *somiglianze* dell'uno con l'altro; tale circostanza tuttavia, aggiunge Metz, non costituisce una difficoltà: lo scopo non è di assimilare con la forza il cinema a una lingua, al contrario di chiarire la *specificità* del primo attraverso concetti linguistici; mettendo in risalto le differenze, come anche le somiglianze più profonde, fra un certo « linguaggio » e il linguaggio propriamente detto, è possibile meglio definire tanto il linguaggio articolato quanto l'altro linguaggio preso in considerazione.

Sulla questione preliminare e fondamentale se il cinema sia « langue » o « langage » o entrambe, contrariamente a Metz e con lui in polemica Pasolini sostiene — come noto — anche una vera e propria « langue » del cinema: una « langue » audiovisiva; e che del cinema si possa quindi descrivere o abbozzare una grammatica, non certo normativa. « E' probabilmente errato parlare di cinema: più esatto sarebbe parlare di "tecnica audiovisiva", comprendente quindi anche la televisione. Inoltre la parola "cinema" tende a confondersi con l'opera cinematografica ». Definendo il cinema linguaggio e non lingua, Metz crede possibile farne una descrizione semiologica e non una grammatica, sottolinea Pasolini: smonta le precedenti teorie linguistiche del cinema, parla di una « impressione di realtà » come caratteristica della comunicazione cinematografica, ricorre a Martinet per dimostrare che il cinema non può essere una lingua in quanto, come sostiene lo studioso francese, non può esserci lingua là dove non si presenti il fenomeno della « doppia articolazione ». Metz non individua bene il fatto che le precedenti teorie linguistiche del cinema erano soprattutto e in parte inconsapevolmente teorie stilistiche — obietta Pasolini — e il loro codice non linguistico ma prosodico, e che comunque molti aspetti della comunicazione cinematografica, date le particolari circostanze in cui è nato il cinema, sono di derivazione prosodico-stilistica: « cosa che del resto accade spesso anche per la convenzione linguistica: molti modi espressivi entrano nel codice, perdendo la loro iniziale espressività, ecc. ecc. e divenendo quindi processi convenzionali ». La caratteristica della comunicazione cinematografica non è, contrariamente a quanto dice Metz, un'« impressione di realtà » ma la « realtà » tout court. E a proposito della « doppia articolazione », che sarebbe negata al cinema, Pasolini avanza la necessità di allargare e anche rivoluzionare la nostra nozione di lingua, di essere pronti ad accettare magari pure l'esistenza « scandalosa » di una lingua senza doppia articolazione; ma anche il cinema la possiede: chiama tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica, col nome di cinèmi.

Quello che occorre fare per Pasolini è « la semiologia del linguaggio dell'azione o tout court della realtà, ossia allargare talmente l'orizzonte della semiologia e della linguistica da perdere la testa al solo pensiero o da sorridere con ironia, com'è giusto che gli addetti ai lavori facciano ».

Da una parte dunque si afferma che il cinema è linguaggio e non lingua, la possibilità di farne una descrizione semiologica, non una grammatica; dall'altra che è linguaggio e insieme lingua e che per esso è conveniente un'analisi grammaticale e non semplicemente semiologica, nonostante il principio saussuriano che la semiologia ingloba e la grammatica e la sintassi. Abbiamo visto con Pasolini come Metz non individui bene il fatto che le precedenti teorie linguistiche del cinema fossero soprattutto e in parte inconsapevolmente teorie stilistiche, il loro

codice non linguistico ma prosodico. Cosa questa da me messa in risalto già nella prima edizione (1951) della *Storia delle teoriche del film*. « Ciò che abbiamo nel campo del cinema non sono ancora le sue leggi », scriveva nel 1927 Šklovskij, « ma soltanto singoli esperimenti compiuti da cineasti, singoli procedimenti creati per casi particolari e che poi si estendono all'intero campo del cinema ». A sua volta tuttavia Pasolini dimostra di non conoscere bene quelle « teorie stilistiche », i saggi e i libri di Ejzenštejn ad esempio e in particolare, i quali non raccolgono affatto un insieme di regole ma princìpi che escono dall'ambito appunto delle regole e, se vogliamo, costituiscono un « codice » per così dire più eteroclito che parenetico. « Prima di dare un giudizio sulle cose » annotava Engels « preferisco studiarle a fondo ».

Contrariamente a quanto afferma Pasolini, non è affatto vero che i discorsi teorici sul cinema, sino a oggi — cioè prima dell'applicazione in essi della linguistica e della semiologia — avessero tutti la caratteristica di spiegare il cinema con il cinema, creando un'oscura ontologia di fondo; e non è vero neppure che l'intervento della linguistica in tale ambito sia « molto recente ». « Costruire il cinema partendo dall'"idea di cinema" e da princìpi astratti, è cosa barbara e assurda »: sono parole di Ejzenštejn prima ancora di Pasolini, e risalgono al 1932. « Non sarà nei cadaveri delle opere cinematografiche superate che studieremo i processi con cui produrre i nostri film ». Ed Ejzenštejn stesso si rifà costantemente alla linguistica [1]. Ed è interessante notare, indicativa, la citazione da Goethe che apre il capitolo *La dialettica della forma cinematografica*: « Nella natura non vediamo mai nessuna cosa isolata, ma ognuna legata a qualche altra che esiste dinanzi, accanto, sotto e al di sopra di essa ». C'è indirettamente, se si vuole, il rimando ai « cinèmi » di cui parla Pasolini; e proprio in quanto dice Ejzenštejn a proposito della realtà e di una scelta della realtà c'è anche la distinzione pasoliniana tra « cinema » e « film ». E anche il regista sovietico insiste sul cinema come mezzo audiovisivo: dal punto di vista della letteratura, il cinema è un'estensione della capacità espressiva della poesia e della prosa, in un nuovo campo dove l'immagine derivata si concreta direttamente in percezioni audiovisive. E questo senza ricordare quanto, in tempi assai lontani, avevano detto a proposito del cinema Jakobson e i formalisti russi.

Metz sostiene che il cinema è un « linguaggio *universale* » (in quanto in un film la scelta degli elementi significanti è *motivata* dal significato che si vuole comunicare); universale, oltre che unica, è per Pasolini la lingua del cinema (in quanto strumento di comunicazione secondo il quale si analizza — in maniera identica nelle diverse comunità — l'esperienza umana, in unità riproduttrici il contenuto semantico e dotato di una espressione audiovisiva, i monemi o inquadrature; e in quanto l'espressione audiovisiva si articola a sua volta in unità distintive e successive, i cinèmi, od oggetti, forme e atti della realtà, che permangono, riprodotti nel sistema linguistico, i quali sono « discreti », illimitati e unici per tutti gli uomini a qualsiasi nazionalità appartengono). Ma questa universalità fino a qual punto e in che senso e ambito è tale? Ejchenbaum si sofferma sulle particolarità essenziali della cine-semantica, « cioè di quei segni con cui il cinema permette allo spettatore di comprendere il significato di quanto avviene sullo schermo; in altre parole, è la questione di come singoli momenti del film raggiungono lo spettatore ». Il cinema, scrive, « non soltanto possiede un "linguaggio" proprio, ma anche un "gergo" poco accessibile ai profani ». Senza contare le differenze culturali che, per quanto riguarda almeno l'idea e la distribuzione dello spazio e degli atteggiamenti umani la prossemica ha già studiato, basterebbe ricordare gli esempi classici portati da Balázs (del funzionario coloniale britannico in una fattoria

[1] Tale tesi è sostenuta anche da Pietro Montani nel fascicolo 7/8 (luglio/agosto1971) di « *Bianco e Nero* » da lui creato e che ha per argomento *Ejzenštejn e il formalismo russo.* E' da notare che questa lettera a Rossellini venne spedita alcuni mesi prima che quel numero della rivista uscisse.

del centro dell'Africa e della domestica arrivata a Mosca da un *kolkos* siberiano i quali, per ragioni opposte, l'uno per essere isolato dal mondo l'altra per non essere andata fino allora al cinema, non riescono a capire film dal contenuto estremamente facile). Questi esempi hanno « carattere soltanto formale » e « neppure inconsapevolmente basi contenutistico-sociale »: « Qui è chiaro che il cinema, come ogni arte » — osserva Lukács a riguardo — « ha un particolare "linguaggio" che deve essere "imparato" se si vuole accedere alle opere facendone un'esperienza vissuta. Si vede altresì che questo "imparare" non è tanto un appropriarsi i relativi "vocaboli", che nell'arte esistono molto meno che nel linguaggio stesso, quanto un'indicazione alla recettività con gusto, alla capacità di cogliere in sé l'opera nella sua peculiarità, di seguire con comprensione la sua direzione ».
Al pari di Pasolini anche Metz con altri linguisti e semiologi) dimostra di non conoscere quelli che definisce « vecchi teorici » (Béla Balázs, Epstein, Ejzenštejn, ecc.) quando afferma che per essi un primo piano non è altro che un piano più « grande » degli altri. Metz confonde il primo piano come l'intendeva Ejzenštejn (messo del resto accanto a un Epstein e a un generico ecc.) e come l'intendevano Griffith e altri. Per l'autore di *Intolerance* e gli americani in genere, il termine « primo piano » (*close-up*) è legato al punto di vista, osserva il regista del *Potëmkin*; per i sovietici, al valore di ciò che si vede: Griffith lo impiega soltanto come mezzo per *mostrare* le cose; nell'URSS la sua principale funzione non consiste tanto nel *mostrare* o *presentare* quanto nel *significare, dar senso, chiarire.* Mentre il primo piano isolato « è spesso un particolare determinante o chiave nell'opera di Griffith — in cui l'alternarsi di primi piani di volti sembra anticipare il futuro dialogo sincronizzato (è forse opportuno osservare qui che Griffith, nel film sonoro, non inventò nulla di nuovo) — noi avanzammo l'idea di una fusione qualitativa fondamentalmente nuova emersa dal processo di giustapposizione ». Nella giustapposizione Ejzenštejn non cerca soltanto un « accumularsi quantitativo », ma qualcosa di più, un « salto qualitativo »; al parallelismo e all'alternarsi dei primi piani del cinema americano (e non soltanto di esso) oppone la loro fusione: il troppo-montaggio. Dunque per lui il « primo piano » è proprio, contrariamente a quanto afferma Metz — che non fa distinzione tra i « vecchi » teorici — un « piano » più grande degli altri: « piano grosso » (*krupnyj plan*), parti di oggetti o di persone ripresi in modo « grosso » e cioè « in grande » non « da vicino ».
Secondo Galvano della Volpe la problematica gnoseologica del rapporto parola-immagine nel film è soltanto aggirata, e a grande distanza da coloro (vedi Roland Barthes e seguaci) che si ingegnano a ridurre l'immagine filmica a « segno » di un « linguaggio » (lo iconico) e quindi a una quissimile della « parola » o della « frase », coi rispettivi valori, « denotativi » e « connotativi » e con « sintagmi » e « paradigmi » e così via. « Una posizione pressoché disperata, date le loro stesse oneste ammissioni di sapore autocritico all'inizio: cioè tra l'altro, che il "messaggio fotografico" è un "messaggio senza codice", come dire *lucus a non lucendo*, ma che deve trattarsi nella fattispecie di "un codice" (in senso) "analogico" », pur sapendo essi benissimo che « i linguisti escludono dal linguaggio ogni comunicazione per analogia, dal "linguaggio" delle api al "linguaggio" gestuale ». Quindi, aggiunge della Volpe, restiamo in alto mare: « dal momento che se non possiamo ricorrere per la soluzione del cruciale problema del rapporto tra parola e immagine filmica, a precedenti teorie (del film come "ritorno alla realtà fisica" o del film come fenomeno "audiovisivo" ecc.) cui non interessa veramente tale problema, non possiamo neanche ricorrere a teorie come la barthesiana che in certo modo avvertono il problema (...), ma che cercano invano di risolverlo riducendo — per via analogica, consapevole, è vero, avendo per scopo (scientifico) una "Retorica dell'immagine", mentre la scienza vieta l'uso di mere analogie o somiglianze più o meno di fantasia o estrinseche, che non possono mai sostituirsi alla identità di concetto — riducendo così la icona filmica a "linguaggio": una illusione di cui non manca qualche traccia (almeno verbale) nemmeno nella nostra *Critica del gusto* ».
Concludendo questo breve contributo, svolto sul filo di due opposte esemplifica-

zioni (con un necessario riferimento a della Volpe), a me sembra, caro Rossellini, che le nuove proposte « strutturali » abbiano influito sulla pratica critica come momento di verifica che, per quanto mi riguarda, non ha certo sostituito né può sostituire la metodologia in cui cerco di collocarmi: quella marxiana. Nella storia delle teoriche del film la semiologia occupa, secondo me, solo un capitolo importante tra gli altri. Queste nuove ricerche nello studio del linguaggio cinematografico (che peraltro mi sembrano già in una fase di stasi se non proprio di tramonto) sono opportune e tuttavia particolari forme di critica, non *la* critica che queste e altre forme può e deve assommare; e mi sembra opportuno concludere, a proposito degli studi sulla semiologia applicati al cinema, quanto nel lontano 1923 la rivista « Lef » scriveva rivolgendosi ai formalisti: « Il metodo formale è la chiave per lo studio dell'arte. Ogni pulce-rima deve essere presa in considerazione, ma guardatevi dalla caccia alle pulci nello spazio vuoto. *Solo se affiancato all'analisi sociologica dell'arte*, il vostro lavoro sarà non solo interessante ma anche indispensabile ». A leggere libri e saggi ho l'impressione che molte pulci, anche senza rima, sono state prese in considerazione dalla semiologia cinematografica in Italia e non soltanto in Italia, e molte cacce alle pulci nello spazio vuoto.

GILLO DORFLES

« *Fino a che punto l'avvento d'una semiotica cinematografica sia stato utile allo sviluppo d'una teoria generale del cinema* »: prima di rispondere a questo quesito vorrei dare per scontato: 1) che considero il cinematografo come un linguaggio con sue precise caratteristiche estetiche, e 2) che ammetto di poter considerare come utile e importante la presenza d'un elemento strutturale in ogni linguaggio artistico e quindi anche in quello cinematografico.
Come sarà facile scorgere, già da queste due proposizioni, è un fatto che, oggi, ci siamo spinti molto lungi dagli antichi schemi di quell'estetica idealista che ancora ieri (ossia non più d'una dozzina d'anni or sono) dominava nelle considerazioni pratiche e teoretiche della critica italiana. Questa constatazione è certamente da considerare positiva. Non doversi più trastullare con problemi quali quelli attorno al « cinema - arte figurativa », o al « cine - non arte » o alla distinzione tra una « poesia » e una « prosa » cinematografiche è già una grossa acquisizione. Ed è anche una grossa acquisizione quella di far sottostare il linguaggio filmico ad analisi precise e spesso utili come quelle di rinvenire in esso (secondo i ben noti schemi Jakobsoniani) alcune essenziali funzioni espressive, conativa, fatica, semantica, poetica, metalinguistica, ecc. ecc.
Il che ci pone in una situazione di maggior parità con le altre arti; ci offre uno strumentario più agile e completo. Quando, ad es., (per non citare che un caso di recente metodologia semiologica applicata al cinema) Christian Metz (nel suo saggio *Specificità dei codici e specificità dei linguaggi*, in « Informazione Radio TV », Agosto 1971, N. 8) discorre di interferenze semiologiche tra cinema e altre arti, e cerca di situare con esatteza i confini entro cui si può e si deve ragionare d'un codice specifico del cinema, compie una ricerca che potrà magari apparire superflua e « di lusso », (decidere se e fino a che punto il *montaggio alternato* usato da Faulkner o il *flash-back* sartriano siano di origine filmica; se si possa o meno trasporre dei codici ritmici — di solito usati dalle arti « temporali » — anche a quelle spaziali); ma, in questo modo, mette a punto un problema molto importante: quello della autonomia del medium specifico d'un dato linguaggio artistico; e dei pericoli ìnsiti in ogni « tradimento del proprio mezzo » (concetto, mi sia permesso di ricordare, che avevo messo in evidenza già a partire dal 1958, nel mio « Divenire delle arti »).
Con questa metodologia, dunque, Metz mette in guardia il critico da certe troppo facili assimilazioni tra linguaggi artistici e permette di evitare alcuni giudizi applicati al cinema da parte di critici delle arti figurative o letterari, abituati, appun-

to, a giudicare un'arte con il metro d'un'altra (ossia a confondere i diversi codici e le diverse manovre decodificatorie).
Se, tuttavia, dopo questo esempio positivo (al quale se ne potrebbe aggiungere moltissimi altri), vengo di nuovo a considerare il questionario, ecco che la risposta dovrà essere, almeno parzialmente, dubitativa. In altre parole: vale per il cinema quello che vale per le altre arti, ormai ampiamente ispezionate e indagate dai nuovi (più o meno nuovi) metodi semiotici. (E con ciò si risponde implicitamente anche al secondo quesito « se ci sia un ritardo rispetto alla critica di altre forme espressive »). E cioè: sino ad oggi le esercitazioni — e spesso le elucubrazioni — semiologiche hanno valso *solo in piccola parte a sviluppare delle teorie generali delle arti*, a precisare delle « nuove estetiche ».
I diversi linguaggi artistici si sono sviluppati, con o senza la presenza delle indagini linguistiche, seguendo le loro personali « poetiche » (nel senso di « modi di creare l'opera » e non nel senso dato a questo termine da Jakobson, di analisi linguistica del linguaggio poetico); infischiandosene, tutto sommato, dei discorsi dei critici. I quali non sono riusciti che ben di rado a « fare il salto », dalle applicazioni teoriche dei formulari strutturalistici, a vere e proprie indagini assiologiche. Il *giudizio di valore* — anche posto che sia, o possa essere, tale — perché formulato da un critico esperto, coscienzioso e dotato di particolare « fiuto » — (Si sa che, in fatto di estetica, se non è il palato, è il naso o qualche altro organo dei sensi, a soccorrere!) — sarà pur sempre un giudizio basato essenzialmente su dati irrazionali ed empirici, cui poco possono valere gli armamentari delle più complesse semiotiche; che, anzi, spesso varranno, più che altro, a mescolare le carte.
Concludendo: ogni critico che si rispetti *dovrà* avere a sua disposizione tanto il vecchio armamentario storico, che quello tecnico (che gli permetta di non commettere grossolani errori nelle sue analisi critiche), e dovrà disporre altresì del nuovo armamentario strutturalistico — semiologico. La padronanza di questi due strumenti gli permetterà di impostare coerentemente e, se vogliamo anche scientificamente, il suo discorso, non cadendo più negli abbagli delle vacue esercitazioni « liriche » romantiche, analogiche, o contenutistiche d'un tempo. Però, alla fin fine, quello che gli permetterà di dare un giudizio assiologicamente compiuto, non potrà essere che il suo personale, e — forse insindacabile — « gusto » (sulle cui « oscillazioni » mi sono altrove anche troppo intrattenuto).

MIKEL DUFRENNE

Ho qualche scrupolo a rispondere al questionario che avete voluto cortesemente inviarmi: non ho, del cinema e degli studi che suscita oggi, che una conoscenza molto sommaria. Ma le vostre domande sono così importanti che bisogna senza altro tentare di rispondere, almeno con qualche parola; a causa della mia ignoranza, la mia risposta verterà più sulla teoria che sui fatti. Dando uno sguardo agli attuali studi di cinema, appare chiaro che ciò che si dice strutturalismo orienta le ricerche più nuove e più feconde. Testimoni i lavori di Metz, di Bellour, di Eco, di Garroni, di Bettetini, e di molti altri. E' a buon diritto dunque che Bettetini, in un rapporto sulle tendenze attuali dello studio sul cinema destinato a una pubblicazione dell'Unesco, apre la rassegna di queste tendenze evocando « lo slancio vigoroso dello strutturalismo ». Ma cosa significa strutturalismo? Questa parola designa un metodo — quello che consiste nel rilevare delle strutture, e nel vedere come funzionano e assicurando la sistematicità di un sistema — e non un campo di indagine. E' da tener conto che questo metodo è stato instaurato dalla linguistica, quando ha determinato la lingua come proprio campo. Da quello si è voluto estenerlo allo studio di altri campi che si potevano ugualmente considerare come dei sistemi: per esempio alle regole della parentela, ma anche a dei sistemi vicini alla lingua in quanto sembrano significanti, o, come è stato detto, semiologici. Così alle arti, e per esempio al cinema, che non si dubita più sia un'arte, settima

o no. Da ciò deriva che si tende a confondere oggi strutturale e semiologico; ma non bisogna dimenticare che il primo predicato qualifica un metodo e il secondo un oggetto: se accade che la semiologia sia oggi strutturale, non lo è necessariamente, e per esempio l'iconologia di Panofsky, che è all'incirca una semiologia della pittura, non pretende di esserlo, anche se vi tende. Ciò che autorizza ad aspettarsi dalla semiologia che sia strutturale, è il fatto che essa si conforma al modello che le propone la linguistica, e dunque che prima di tutto ha definito il proprio rapporto con questa disciplina; perché non ci può essere identità di metodo tra due scienze se non quando i due oggetti hanno tra loro qualche rassomiglianza. Bisogna chiedersi dunque se la lingua è un sistema significante tra gli altri, e quindi se la linguistica è un settore della semiologia, oppure se la specificità della lingua è tale che la semiologia non può essere che subordinata alla linguistica che l'ispira.
Il problema che ci riguarda si pone all'interno di questo problema: si tratta di sapere se il cinema è un sistema significante, in altre parole se è un oggetto semiologico. A questa domanda la semiologia del cinema risponde affermativamente. Questo fatto a cosa l'impegna? Bisogna qui introdurre una distinzione — di cui si vedrà l'importanza per specificare la funzione del critico — analoga a quella operata dal linguista tra linguaggi e parola: distinzione tra cinema e film: cioè tra l'insieme dei codici, cinematografici o no, ai quali fa ricorso il cinema, ciascuno dei quali è un sistema, e il sistema singolo — testo e messaggio ad un tempo — che costituisce un'opera filmica determinata; questa distinzione è stata molto dettagliatamente analizata da Metz in *Langage et cinéma*. Il semiologo può dunque dapprima, senza riferirsi ai film altrimenti che come « saggi di cinema », studiare il linguaggio cinematografico in generale, interrogarsi così sulla specificità del cinema. Le proprietà che caratterizzano la sostanza del suo materiale — analogia iconica, realtà del movimento — e « l'impressione di realtà » che provocano, permettono di operare, per definire il linguaggio del cinema o il cinema come linguaggio, la stessa astrazione — quella dal referente — che opera la linguistica? « I segni utilizzati dal cineasta, scrive Bettetini nell'articolo cui ho fatto cenno, non si prestano ad una tale operazione restrittiva e determinante, e resistono meglio di quelli del linguaggio verbale ai tentativi di strutturazione formale che esige la composizione di un discorso ».
Ci sarebbe dunque, dovuta alla natura del veicolo filmico, una differenza rilevante, tra le altre, tra linguaggio verbale e cinema. Differenza tuttavia che tende ad attenuarsi se è vero che oggi l'attenzione della linguistica comincia a portarsi verso il discorso (o verso la parola), e che l'analisi del discorso impone allo studioso di semantica la considerazione del referente. Comunque, occorre davvero fermarsi sulla « specificità cinematografica? » Garroni lo contesta: questa ricerca mira a determinare un codice, e uno solo, del cinema; è evidente che il cinema fa richiamo a una pluralità di codici — percettivi, ideologici, linguistici, musicali ecc... — che non appartengono tutti al cinema (ricordiamo che Eco ne ha trovati dieci all'interno dell'immagine fissa). Come dice Metz, si può trovare « uno stesso codice in più "linguaggi", e più codici in un solo "linguaggio" » (*Langage et cinéma*, p. 20). Certo, ma ci sono ugualmente dei codici propriamente cinematografici, come quelli che determinano il materiale filmico, che organizzano i movimenti della macchina da presa o la punteggiatura filmica, tanto che si può certamente parlare di specificità. E poco importa se, come sospetta Garroni, questa nozione diventa autoritaria: se l'essenza si propone come norma. Perché dopo tutto, e ritorneremo su questo, il giudizio di valore non perde i suoi diritti, ed è proprio una sorta di essenza della propria arte che gli artisti inseguono, continuamente e appassionatamente: la pittura è divenuta moderna quando l'attenzione al pittorico — al rappresentante — si è sostituito nell'artista all'attenzione verso il soggetto — il rappresentato. Del resto, circoscrivere la specificità del cinema non porta affatto a negare che esso costituisca un insieme semiologico e che alcuni procedimenti e alcuni concetti dello strutturalismo linguistico possano essergli applicati. Infatti, i lavori attuali vanno in questa direzione; e si può dire che la semiologia del ci-

nema tende ad elaborarsi sotto gli auspici dello strutturalismo, per quante siano le sfumature introdotte appunto al fine di rispettare ciò che è proprio del film, di mantenere la distanza nei confronti della linguistica.
Lo stesso si può dire per il secondo oggetto di studio che abbiamo prima precisato: lo studio del film, e non più del cinema. L'ispirazione semiologica vi prevale ancora: il film è definito come un testo singolo di cui bisogna rivelare la struttura o il sistema proprio, cioè « la combinazione singole tra le differenti scelte singole che opera questo film tra le risorse offerte dai diversi sistemi non-singoli, cinematografici o no ». (Metz, *Langage et cinéma*, p. 55). Questo sistema non è mai definito, bisogna scoprirlo: i problemi di analisi si pongono, in termini strutturalisti, non appena si rinuncia alla percezione « ingenua » del film per fare opera di scienza, non appena si sostituisce una meta-lettura, necessariamente a più livelli, ad una prima lettura. Questo è il compito della semiologia, di mettere a nudo e ricomporre i fili multipli di questo tessuto che è il testo. Resterebbe da sapere (e prendo qui la parola per mio conto) se il discorso della scienza è l'ultima parola, e se l'arte non ci chieda di ritornare al piacere, alla lettura dell'espressività, che non è l'intellegibilità; ma questo stesso ritorno, che riguarda più il dilettante che lo scienziato, suppone il passaggio attraverso la scienza, perché il piacere implica che sia colto il « senso dell'opera ». Resterebbe ancora da sapere, trattandosi questa volta dello stesso scienziato, se la ricerca dell'intellegibilità strutturale porta alla conoscenza di questo senso. Certamente, questa conoscenza può essere contestata: ogni opera d'arte, si sa bene, è aperta, polisemica. Ma succede che la dimensione semantica sia troppo facilmente e volontariamente dimenticata da certo strutturalismo; tutto il senso è allora ridotto alla significazione, l'intellegibilità del messaggio è allora ridotta alla leggibilità del testo, l'opera si presta molto più a essere letta strutturalmente che a essere interpretata. Tuttavia lo strutturalismo non implica questo partito preso; anzi, si può cercare di vedere come il senso — un senso irriducibile al messaggio letterale, un senso « simbolico » al quale arriva oggi uno strutturalista come Todorov — viene a far parte del gioco della struttura, nell'uso dei codici: allora l'analisi è rivelatrice. Forse rivela soltanto ciò che l'analista ha già almeno intuito, se egli è stato sensibile all'espressività dell'immagine o della sequenza; ma l'analisi conserva il merito di rendere chiara e di confermare questa prima lettura: in ciò la semiologia è insostituibile. La domanda allora si pone in questi termini: quale uso fa la critica di questa scienza nascente? A questa domanda vorrei dapprima dare una risposta teorica, prima di osservare i fatti. Il critico non è per prima cosa uno scienziato, ma un giudice: criticare è giudicare. Che cosa? Il valore (poco importa che lo si chiami o no bellezza). La critica investe quindi la dimensione estetica di quegli oggetti singoli che sono i film. Questa dimensione è scartata dagli studi semiologici, ma non può esserlo dalla critica, per la quale la valutazione dell'opera è il compito primo. Ma questa valutazione deve prima di tutto essere motivata: bisogna allora che il critico sia anche uno scienziato, perché il suo giudizio può essere giustificato, da un lato riferendo l'opera alla specificità del cinema (è veramente cinema? Ritroviamo qui la normatività dell'essenza), dall'altro riferendo l'opera alla singolarità della propria norma (questo film è veramente quello che vuol essere?). Questa seconda misura del valore richiede l'analisi immanente dell'opera. Questa analisi incombe in ogni modo al critico. Perché il suo compito, che abbiamo visto consistere nel portare un giudizio, è triplo se considerato in relazione al pubblico: mettere in luce, spiegare e giudicare (cfr. M. Dufrenne, *Critique littéraire et phénoménologie*, « Revue internationale de philosophie », 2-3, 1964). Spiegare significa considerare l'opera come un prodotto nel mondo della cultura, in modo da poterla giudicare secondo una causalità multipla, collocandola in un genere, in un'epoca, in una cultura, in un'ideologia: significa dunque fare opera di storico. Rendere chiara, significa istruire il pubblico rivelando sia la struttura che il o i sensi dell'opera secondo le letture che se ne possono fare: significa dunque in questo caso fare opera di semiologo. E si vede allora l'interesse che il critico può avere a fare i conti con la semiologia del film, e prima del cinema; ma si suppone

anche che la semiologia non gli basti, dal momento che assume il compito in primo luogo di decifrare il senso e in secondo di dare un giudizio; ma è vero anche che questo senso al di là della significazione, dato che si presta più facilmente ad essere sentito che analizzato, rischia sempre di aprire la trappola del discorso in libertà.

Perché bisogna ritornare a ciò che è oggi la critica cinematografica. La conosco male, e sono senz'altro pronto a fare onorevole ammenda se mi si dice che i pochi esempi ai quali mi riferisco implicitamente non sono pertinenti. Mi sembra che la critica, diciamo, corrente non faccia dello strumento semiologico il buon uso che ne potrebbe fare se lo possedesse meglio. Certo, fa riferimento spesso a questo strumento: se ne fa un dovere, e ne fa anche un moda; e perciò troppo spesso lo snatura, e anche lo deforma: trasforma la scienza in parole d'ordine per cenacolo di iniziati, si fa paravento della sua difficoltà per darsi all'ermetismo e alla preziosità, del suo rigore per darsi al terrorismo. Questo terrorismo ispira i giudizi del critico, che sono ad un tempo senza appello e senza premesse veramente esplicite o fondate. E' la moda che li impone. E' vero, c'è anche la critica che si rifiuta di gettare questa polvere negli occhi; ma a cosa fa ricorso allora? Al racconto dell'opera, rendendo esplicito il messaggio narrativo. Rischia allora di sostituire un oggetto letterario all'oggetto filmico. Può evitarlo solo se mostra come la sostanza del contenuto è inseparabile dalla sua forma, e anche dalla materia dell'espressione. E questo tanto più in quanto il film è opera d'arte, e talora oggetto estetico; perché la caratteristica dell'arte è sempre, come diceva Hegel, di rivestire l'idea nel sensibile al punto da renderli inscindibili. Valéry definiva la poesia come un'esitazione prolungata tra il suono e il senso: ugualmente il film, tra l'immagine e il senso. Ed è precisamente nella misura in cui si coglie questa relazione ad un tempo pregnante e ambigua, più stretta ancora tra il mezzo dell'espressione e ciò che è espresso che tra il rappresentante e il rappresentato, che si può cogliere come il senso sia irriducibile alla significazione, come il film sia inesauribile per il fatto che apre un mondo. Inesprimibile? No davvero, poiché è espresso, ma bisogna vedere attraverso quali procedimenti. La critica non lo fa sempre: il suo discorso è troppo spesso « impressionista ».

Ma il giudizio forse troppo severo che è dato qui sulla critica cinematografica potrebbe esserlo altrettanto sulla critica delle arti: guardate cosa diventa Barthes in mano ai suoi epigoni; il salto è sempre lo stesso tra la scienza che si elabora lentamente e il discorso rapido e brillante della critica. Sotto questo aspetto, il cinema non è peggio servito delle altre arti.

EMILIO GARRONI

Che cosa può significare la dizione « estetica del film » (per riprendere il titolo italiano del famoso *Der Geist des Films* di B. Balàzs)? Di che cosa si occuperebbe tale estetica? Quali sarebbero i suoi metodi e i suoi scopi? Oggi, mi pare, si è fatto sempre più evidente il carattere eterogeneo di quella disciplina che, da non molto tempo infine, va sotto il nome di « estetica ». Non che si debbano eliminare i reali problemi che l'estetica storica si è via via proposti, come ha supposto quella superficialissima critica dell'estetica che si assunse il compito, una decina d'anni fa, di istruire un puerile e sbrigativo processo a suo carico. Ciò che va eliminato non sono questi reali problemi, ma l'illusione che essi appartengano appunto ad *una* disciplina con *un* suo oggetto *specifico.* Proviamo a pensare a un'« estetica del film » in modo non generico. Essa dovrebbe probabilmente studiare il « linguaggio filmico » in quanto *non* è linguaggio tout court: cioè sarebbe semiotica o semiologia. Dovrebbe inoltre studiare l'uso o la funzione estetica di tale linguaggio filmico (comunque quella funzione debba essere definita): e con ciò sarebbe per un verso una parte speciale della semiotica e, per altro verso, apparterrebbe piuttosto ad una stilistica o a una retorica. Dovrebbe occuparsi dei valori di conoscenza del film, al modo di un'epistemologia. Oppure di quei valori che non sono

riconducibili alla conoscenza, e si configurerebbe allora come psicologia in generale o psicologia dinamica in particolare. Dovrebbe forse studiare i rapporti tra il linguaggio filmico e ciò che non è linguaggio filmico, per esempio quei fatti e quelle condizioni extrafilmiche che motivano sotto un certo profilo l'uso del linguaggio filmico, e si confonderebbe in questo caso con la sociologia, l'antropologia, la filosofia politica, l'economia, la storiografia, e via dicendo.
Tutto ciò sia detto, naturalmente, in via di rapida esemplificazione, semplicemente per mostrare che in tanto un problema estetico del film esiste in quanto tale problema si colloca all'incrocio di una molteplicità di problemi e di approcci disciplinari diversi. Né con questo vogliamo negare senz'altro che possa avere un senso il tradizionale e ingenuo problema della « bellezza » o — detto altrimenti — della validità estetica del film in quanto « opera d'arte ». Senza pronunciarci su questo punto assai complicato e controverso, diremo soltanto che anche un problema del genere ha qualche possibilità di essere risolto o avviato a soluzione con un minimo di serietà se innanzi tutto non si perde di vista l'eterogeneità delle questioni che stanno alla sua base. Così, la validità di un'opera filmica può essere anche ancorata a quell'antica nozione di « piacere » che la psicoanalisi ha ridefinito e chiarito mediante una strumentazione scientifica moderna, e proprio nel senso aristotelico della « catarsi »; ma ciò non sarebbe sufficiente per esaurire l'amplissima area sottesa dalla più generica e sfumata domanda estetica. Il piacere (come ha mostrato Kris, per esempio) può nascere anche in quei casi di creazione poetica che la cultura storica non è in grado di assumere, o non è più incline ad assumere, come suoi tipici: in questi casi la produzione poetica rimane confinata in un'ambito individuale o di piccolo gruppo regressivo (a meno, ovviamente, di un generico sfondo sociale), dove continua a svolgere la sua funzione senza però poter ambire ad una sanzione pubblica e storica. Ecco, allora, che il piacere estetico non deve semplicemente essere considerato dal punto di vista psicologico individuale, ma anche da quello della cultura interindividuale, cioè degli schemi, delle norme e dei codici che son propri di tale cultura interindividuale. Cioè, insomma, sarà necessario anche un approccio di tipo sociologico e storico, e — più precisamente — sotto il profilo delle strutture semiotiche (dei « codici ») mediante le quali una società si esprime, comunica e magari anche fraintende o condanna, ma sempre appunto a livello sociale e non semplicemente individuale.
Non tener conto dell'eterogeneità della cosiddetta « estetica », significa assegnare ad essa il compito e la fisionomia di una disciplina omogenea senza poter nello stesso tempo chiarire in che senso preciso essa ha un compito, quale è la sua fisionomia, come si definisce e di che cosa è la disciplina. Non di « che cosa » in senso ontologico e realistico, poiché il « che cosa » di un'estetica del film sappiamo benissimo, in tal senso, che cosa sia: sono appunto i materiali film che possiamo indicare a dito, toccare, proiettare, visionare. Ma di « che cosa » in senso formale e disciplinare. Non insomma la « materia » di una « estetica filmica », ma l'« oggetto » di essa, riprendendo qui la nota distinzione con cui si apre il *Cours* saussuriano. La « materia » è chiaro quale sia, ma essa non fonda in alcun modo una disciplina, anzi già a prima vista si presta ad una molteplicità di approcci disciplinari diversi. Ma, per parlare di « oggetto », è necessario che tale oggetto sia costituito in funzione di definizioni appropriate, tali cioè da farci considerare quella materia da un solo, *esplicito*, punto di vista, cioè non più come materia ma come oggetto, non più secondo un metodo materiale ed intuitivo ma secondo un metodo formale e analitico. Ebbene, l'estetica tradizionale compie — a nostro parere — questo errore, di scambiare una « materia » con un « oggetto », un ampio e magmatico insieme di fatti suscettibili di molteplici chiarimenti da più punti di vista con un loro aspetto, isolato mediante ipotesi e definizioni opportune e dotato di effettivo statuto scientifico. L'esigenza, di cui è portatrice è importante: essa ci ammonisce cioè di non guardare al complesso fenomeno estetico, filmico o di altro genere, in modo unilaterale — come pure è stato fatto; ma tale esigenza viene proposta, per così dire, in blocco, o in anticipo sull'effettiva correlazione

delle tante unilateralità in una considerazione unitaria e complessa, come se il complesso fosse già dato e fosse suscettibile, per se stesso, di un'indagine disciplinare omogenea. Con ciò, l'estetica che qui chiamiamo sbrigativamente « tradizionale » è inevitabilmente minacciata da un difetto di dilettantismo. E non si tratta soltanto di una difficoltà verbale o terminologica (che non avrebbe alcun peso significativo) intorno alle parole « omogeneità » ed « eterogeneità », « semplice » e « complesso », e così via, come se infine — pur non dichiarandolo — l'estetica supponesse la necessità dei tanti approcci unilaterali e la loro correlazione. Infine, è vero, una disciplina può essere efficace anche se non altrettanto rigorosa, anche se insomma non abbia esplicitato le giustificazioni formali del proprio rigore: come sappiamo, nasce prima la matematica intuitiva della sua assiomatizzazione. Il fatto è che, in mancanza di un'esplicita consapevolezza, l'estetica crede spesso di avere a che fare con un oggetto già costituito. E allora ci spieghiamo come, nonostante le possibili esigenze di distinzione rigorosa, possa permanere un residuo a rigore inintelligibile di « materialità » e una sopravvalutazione dannosa dell'« intuitivo », dell'« individuale », dell'« espressivo », del « sensibile », e così via, come se essi possedessero un'effettiva autonomia nel gioco assai più complicato delle nostre attività culturali.

Un esempio soltanto. Non c'è dubbio che l'estetica fenomenologica francese — in particolare nella persona di Mikel Dufrenne — abbia recato contributi assai rilevanti, segnando uno stacco netto negli anni 50 rispetto al bergsonismo e al sociologismo precedente. Eppure, l'aura bergsoniana diffusa non si è dissipata ancora del tutto, e Dufrenne oppone (citando Merleau-Ponty) la « parola originaria » alla parola della comunicazione comune, l'« espressivo » al « significativo », e identifica l'espressività con la « potenza incantatoria dei poeti » (non in senso metaforico) e con la « magia del sensibile » (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1967, 1ª ed. 1953, cfr. pp. 177, 184, 187, 251-52, 223-24, passim). Ripetiamo: non si tratta semplicemente di un modo figurato di parlare. Dufrenne crede realmente nella « magia del sensibile ». Ma in che modo il sensibile, oltre alla virtù di essere osservabile, di costituire il molteplice dell'intuizione e dell'intelletto (per riprendere la terminologia kantiana), avrebbe anche la virtù di costituire un suo « mondo estetico », di offrirci un'unità dell'esperienza al di fuori di tutte le condizioni per cui un'esperienza è tale? Anche Kant era andato in cerca, nella *Critica del Giudizio*, di una siffatta unità immediata: ma quell'immediatezza nasceva in primo luogo dall'approfondimento dei problemi epistemologici lasciati più in ombra nelle opere precedenti e, in secondo luogo, supponeva comunque uno speciale rapporto tra immaginazione e intelletto. Questa analogia, tra l'esperienza estetica e l'esperienza in generale, è costantemente presente in Kant. Perderla di vista e andare a parare nella magia, come in Dufrenne, significa restaurare con terminologia fenomenologica un clima « bergsoniano », e precludersi la possibilità di analizzare i fatti *estetici* anche nella loro inevitabile componente intellettuale. A rigore, una volta che si sia parlato di magia del sensibile, non è più lecita alcuna altra distinzione: il presunto « oggetto » dell'estetica sta lì, inerte, nel suo essere in realtà « materia » non ancora informata da uno o più punti di vista, in modo unilaterale o in modo multilaterale.

In questo senso generale, è valida — a nostro parere — l'istanza strutturalistica che, dopo le sue prime formulazioni negli anni 20 e 30, con i cosiddetti formalisti russi e con gli strutturalisti del Circolo linguistico di Praga, ha ripreso vigore in quest'ultimo decennio. Essa non è altro infine che un'istanza scientifica che, per definizione, non si accontenta di assumere una materia di indagine, in modo che l'indagine si svolga poi — per così dire — automaticamente e — di fatto — con metodi ed ipotesi estremamente rozzi, ma pretende invece di costituire il suo oggetto mediante una teoria esplicita e di studiarlo quindi nelle sue relazioni interne. In realtà tutte le volte che uno studioso o un critico del cinema ha detto qualcosa di sensato sul cinema o ha descritto in modo calzante un film *non può non essere stato strutturalista*, lo volesse o no. Cosicché, da questo punto di vista,

si vede anche chiaramente che l'istanza strutturalistica è assai poco specifica e, se non si introducono ulteriori limitazioni, pochissimo significativa: non è altro, vogliamo dire, che un'espressione verbale diversa da, e del tutto equivalente a, l'espressione « istanza conoscitiva ». Non a caso, del resto, è stato scritto forse di più *sullo* strutturalismo (dall'ormai classico *Senso e uso del termine « struttura »*, a cura di Roger Bastide, che è del '62, al più recente *Qu'est-ce que le structuralisme?*, del '68), che non *da un punto di vista* strutturalistico.
Proprio nell'ultimo libro citato, Todorov (il « riscopritore » in Europa occidentale dei formalisti russi) tenta di fornire un'ennesima definizione di « strutturalismo ». A questo scopo distingue un primo atteggiamento, volto a considerare l'opera letteraria (ma lo stesso vale nel caso dell'opera filmica) come suo fine ultimo, come l'oggetto delle relazioni dei suoi elementi costitutivi; relazioni che sarebbe compito di un « approccio *immanente* » di mettere in evidenza. E, subito, egli nota che già nella nozione di immanenza si nasconde una sorta di contraddizione: come sarebbe possibile, infatti, descrivere davvero un oggetto, per se stesso e in se stesso, senza abbandonarlo un solo istante, se non restituendo — come direbbe Macherey — l'opera tale e quale? Ma c'è anche, secondo Todorov, un secondo atteggiamento, che sarebbe poi quello proprio dell'unico strutturalismo coerente e degno di questo nome. In questo caso, non si tratterebbe di esercitare un'analisi immanente, ma — al contrario — di considerare l'opera come la manifestazione di « altra cosa ». Si partirebbe cioè dalle manifestazioni particolari per arrivare a delle strutture astratte, che costituirebbero il vero oggetto di questo tipo di riflessione. E aggiunge che all'interno di questo secondo atteggiamento, cioè dello strutturalismo in senso proprio, si possono distinguere parecchie varietà di indagine: « studi psicologici o psicoanalitici, sociologici o etnologici, più prossimi alla filosofia o alla storia delle idee » (op. cit., pp. 99 sgg.). Esista o no quel primo tipo di strutturalismo, sembra chiaro comunque che l'unico autentico strutturalismo è rappresentato dal secondo atteggiamento: ma è altrettanto chiaro che con ciò non abbiamo detto gran che sui caratteri differenziali dello strutturalismo rispetto ad altri metodi di indagine, se ad esso appartiene anche la psicoanalisi o la sociologia o, addirittura, la « storia delle idee ».
Ma non ci pare per la verità che questa difficoltà sia molto preoccupante. Bisogna togliere decisamente allo strutturalismo quel velo mitico di cui molti saggisti, più che studiosi, lo hanno ricoperto in questi ultimi anni, contribuendo a creare antinomie del tutto inesistenti, per esempio tra struttura e storia. Lo strutturalismo non è, come dire? niente di speciale. E' la scienza stessa. E' l'indispensabile abito scientifico che ci consente di studiare i più disparati oggetti, perfino quelli che — secondo una distinzione comune alquanto grossolana — non si prestano ad una conoscenza sistematica rigorosa. Questo è un punto su cui è utile richiamare l'attenzione. Bisogna sfatare l'idea che, laddove giunge l'indagine strutturalistica, lì il mondo si trasformi in un oggetto rigoroso, perfetto, in un sistema o in una macchina impeccabile. Lo strutturalismo è piuttosto un'ipotesi e un metodo (ipotesi e metodo oggi talmente generalizzati da confondersi con le stesse condizioni comuni della conoscenza scientifica), e come tale funziona anche laddove abbiamo a che fare con fenomeni per certi versi contingenti, casuali, asistematici. Un'unica cosa non si può ammettere: che i fenomeni con cui abbiamo a che fare, di qualsiasi tipo, possano essere contingenti, casuali e asistematici in assoluto o in tutti i sensi; perché, se così fosse, non potremmo avere la più piccola conoscenza, né addirittura una qualsiasi percezione del reale, e ogni impressione sensibile si mostrerebbe come slegata, non interpretabile, non riconoscibile. Questo è ciò che aveva capito perfettamente già Kant, quando formulava l'ipotesi di quel « principio della finalità » che era appunto la condizione di un'esperienza coerente, necessaria e sistematica anche nelle sue leggi particolari. Non un aggregato o un caos, ma appunto un'esperienza. Cosicché già Kant era insomma « strutturalista », e lo strutturalismo non è in alcun modo una nostra folgorante e recente conquista. Se poi, per lasciare da parte Kant e non essere sospettati di voler sostenere tesi para-

dossali, prendiamo uno dei massimi teorici dello strutturalismo linguistico, Louis Hjelmslev, troviamo enunciato qualcosa di fortemente analogo: « La famosa massima — egli scrive in *La structure morphologique* del 1939 (in L.H., *Essais linguistiques*, Copenhague 1959, pp. 114-115) — secondo la quale *tout se tient dans le système d'une langue* è spesso applicata in modo troppo rigido, troppo meccanico e troppo assoluto. E' opportuno ridimensionarla. E' necessario riconoscere che tutto "si tiene", ma che non tutto "si tiene" nella stessa misura, e che vicino alle interdipendenze [funzioni "se e solo se ..., allora..."] vi sono anche delle dipendenze puramente unilaterali [funzioni "se..., allora..."] così come anche delle pure costellazioni [funzioni "se..., allora non necessariamente..., e viceversa"] [...]. Se è vero che il sistema "si tiene", il compito del linguista è di scoprire in quale misura "si tiene", e su quali punti esso non "si tiene" ».
Queste osservazioni sono state formulate non solo per invitare a tenere sullo sfondo i termini di « struttura », « strutturalismo » e analoghi (in quanto sono infine ridondanti e fonti di possibili equivoci), ma anche per togliere di mezzo l'idea che il cinema sia fenomeno troppo complesso, asistematico, inventivo e scarsamente istituzionale perché possa essere oggetto di una qualsiasi indagine strutturale. Il cinema, se esiste (e indubbiamente esiste), « si tiene » al pari della lingua, cioè è qualcosa di analizzabile in elementi che contraggono mutue dipendenze; anche se non « si tiene » a tutti i livelli e in ogni suo settore secondo l'interdipendenza o la dipendenza unilaterale, potendo anche esistere in ogni caso un tipo — diciamo — di dipendenza indipendente, cioè larghi margini di variabilità e di asistematicità. Bisogna anche togliersi di mente, quindi, l'idea che sia possibile costruire per il cinema modelli così forti e vincolanti da poter essere paragonati allo « schema » linguistico (nella terminologia di Hjelmslev). Questa affermazione andrebbe chiarita e discussa sotto parecchi punti di vista; essa non è affatto ovvia, così come può apparire a livello di linguaggio corrente. Ma in sostanza si vuole dire questo che per analizzare la struttura del « linguaggio filmico » non è affatto necessario disporre di modelli chiusi fortemente autocoesivi e persistenti nel tempo, tali cioè da condizionare in modo completo e duraturo qualsiasi realizzazione filmica (ma non è escluso che, con ipotesi opportune, ci si possa arrivare), senza margini di incertezza e di indipendenza; ed è invece sufficiente disporre di uno o più nuclei sistematici, costituiti da certe condizioni di invarianza, intorno a cui possano disporsi sistemi più deboli o addirittura aggregati di elementi la cui necessità sistematica può essere garantita, al limite, soltanto dal fatto che essi si presentano in associazione con quei nuclei o con quei sistemi più deboli.

ANDREW SARRIS

1) Credo che sia troppo presto per poter affermare se lo strutturalismo o la semiotica possano contribuire a una teoria generale del film. Peter Wollen (*Signs and Meanings in the cinema*) è l'unico scrittore raffinato in lingua inglese che abbia tentato una sintesi tra critica tradizionale del cinema e semiologia. Ammiro il suo tentativo, ma egli è stato messo in ridicolo da critici inglesi di fama come Kenneth Tynan. Vi è qualcosa nel carattere anglosassone che si oppone a sistemi e teorie di ogni genere, anche fatti allo scopo di pura speculazione. Noël Burch, per esempio, è considerato un classico dai teorici di « Cinétique », « Cahiers du cinéma », « Tel Quel » ecc.; in Inghilterra e America Burch è invece considerato radicale e esoterico senza remissione. Siccome scrivo in inglese, sono ancora impegnato a dimostrare che lo scomparso André Bazin non era eccessivamente oscuro. Susan Sontag, una saggista americana che ha tentato di divulgare le idee di Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Derrida, Lacan, Althusser ecc., è stata trattata molto rudemente dall'*establishment* culturale americano, specialmente dagli « umanisti ».
Il mio problema principale nell'accettare una fondazione semiologica del film, pur dopo l'eloquente spinta di Pasolini, è il problema dell'impoverimento delle metafore

visuali; per esempio: a che punto un segno o un simbolo diventa un « cliché » utilizzabile solo in un contesto ironico?
Mi si lasci dire infine che Lévi-Strauss è un poeta, come Freud o Marx, ma che lo strutturalismo, o il freudismo o il marxismo, sono categorie usate dai pedanti. Per quanto mi raguarda, io mi considero solo un umile storico del cinema, non un filosofo o un esteta; sto ancora prendendo a prestito dal passato, e per me una semiologia del cinema è prematura.
2) Non capisco la domanda.

Secondo questionario

Anche il cinema, negli ultimi anni, è stato oggetto di molteplici tentativi di applicazione di un metodo strutturale; in un momento in cui, pur continuando lo svolgersi degli studi ci sembra possibile trarre in prospettiva qualche bilancio, vorremmo cercare di analizzare se e in che modo si possa affermare che le nuove « proposte » hanno influito sulla pratica critica, se, insomma, sia in atto una verifica metodologica di cui tener conto.
In particolare Le vorremmo chiedere:
1) Se — appunto — e a quali verifiche sia stata spinta la critica cinematografica. E se vi sia, in qualche modo, un ritardo rispetto alla critica di altre forme espressive (letteratura, arti figurative ecc.).
2) Se in questi tentativi di elaborazione di un metodo critico è stata avvertita — a Suo parere — come fatto negativo l'applicazione di strumenti o proposte propri di altre discipline. Oppure se Le sembra che si siano consolidati una teoria e un metodo « autonomi ». E se in questo senso Le sembra necessario il richiamo preciso, per esempio, ad Eisenstein e alle elaborazioni della scuola formalista (soprattutto russa: Sklovskij, Ejchenbaum, Tynjanov ecc.).

RISPOSTE DI

Luigi Chiarini
Adelio Ferrero
Gian Carlo Ferretti
Ju. M. Lotman
Gianni Toti

LUIGI CHIARINI

Il Leopardi, mi pare, diceva qualcosa di simile: l'uso, anzi il miglior uso della ragione è quello di distruggere l'uso e gli effetti suoi. Lo dice nello Zibaldone, ma, nonostante il pregevole indice analitico del Flora, per l'edizione Mondadori, è assai difficile ritrovare il passo.
Ho messo innanzi questo pensiero del nostro grande poeta perché mi pare che, particolarmente oggi in cui la fantasia si è attenuata, vi sia un eccesso di criticismo.
A me sembra che portare nella critica cinematografica o filmica, i metodi strutturalistici nati per la linguistica, serva ben poco. Sono perfettamente d'accordo con gli strutturalisti René Wellek & Austin Warren quando, nella loro *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna 1956, affermano che: « Il compito degli storici dell'arte, nel senso più ampio, comprendendo anche gli storici della letteratura e della musica, è quello di sviluppare un apparato descrittivo di termini per ogni arte, fondato sulle specifiche caratteristiche di ogni arte... una tecnica di analisi che non si può certo ottenere con una semplice trasposizione... ».
Ora, a me pare che lo strutturalismo abbia portato ad applicare i metodi propri della linguistica alla critica cinematografica o filmica. Così vediamo Gianfranco Contini una volta portato come esempio della critica stilistica e un'altra volta di quella strutturalistica. E può star bene; ma non sta bene, invece, quando, come egli stesso ha fatto, si occupa di arte figurativa.
Credo che vi sia un solo mezzo per procedere innanzi, anche nel campo della critica, e questo mezzo consiste nel superare, che è poi l'unico modo autentico di rinnegare, le posizioni fino ad oggi tenute. Certo, per superarle bisogna conoscerle e far con loro i conti. Non mi fermerei, dunque, per la critica filmica a quanto fino ad oggi è stato detto, no; procederei oltre cercando di capire le opere che mi stanno innanzi: questo è un gran segreto forse fatto proprio, empiricamente magari, dagli studiosi nostri sino ad oggi. Mi rifiuterei di essere originale prendendo un sistema, buono per la letteratura (come è stato fatto per esempio col sistema di Lukacs) nel nostro caso quello strutturale, rovesciandolo sul film).
Se ritenessi utile tale procedimento non mi rifarei mai alla critica, diciamo così, formalistica di Eisenstein per due buone ragioni: innanzi tutto quella di Eisenstein era una cultura *motocilistica*, secondariamente anche la critica va collocata nel tempo e nello spazio.
La verità è stata detta affermando che di etichette non ci si sbronza, bensì di vino.

ADELIO FERRERO

Di « revisioni », verifiche, ripensamenti, metodologici e operativi, la critica cinematografica italiana ha parlato anche troppo e con frequenze quasi periodiche, in sintonia con le fasi ascendenti o le crisi e i ripiegamenti del cinema, delle opere e degli autori. Questo nel caso migliore. Perché, spesso, agiva semplicemente la suggestione di proposte e dibattiti, aperti da altri e in altre sedi, ripresi con meccanica o infatuata adesione, e destinati a esaurirsi rapidamente su se stessi. La sostanziale irrilevanza di tante « verifiche » mi sembra dimostrata, in modo decisivo, da due fatti, o meglio, da due « assenze » piuttosto clamorose: la povertà, per non dire il nullismo, della « teoria » e la continuità « burocratica » della pratica. Voglio dire che non solo il gran discutere di « verifiche » non si è tradotto mai, o quasi, in tentativo di ridefinizione teorica, ma il comportamento abituale del critico, nella lettura e interpretazione delle opere, ha continuato a porsi, o meglio, riproporsi secondo quei parametri che la verifica negava o, quanto meno, metteva in discussione.
Di qui una condizione diffusa di incertezza e disagio, di oscillazioni e sbilanciamenti, spesso più umorali che ragionati, nella quale si è inserita d'autorità, e piuttosto agevolmente dato il contesto cui si accennava, la « mobilitazione » struttu-

ralistica e semiologica che presentava il duplice vantaggio di potersi riferire a precedenti e parametri rigorosi e definiti, e non a chiacchiere incerte, e di promuovere, nello stesso tempo, un'operazione di ripresa e di innesto di quelle proposte in un contesto atto a riceverle, pur che l'iniziativa partisse da altri. Le « esibizioni » (lo dico senza malizia o ironia: fu un dato di fatto) dei Barthes e dei Pasolini, dei Metz e dei Garroni, ai convegni e alle tavole rotonde di Pesaro, di fronte a una platea di critici cinematografici attoniti e inermi, furono, evidentemente, qualcosa di più di un aneddoto di costume.

Ne discendevano alcuni possibili, e ipotizzabili, atteggiamenti: un serio confronto (che presupponeva, però, una « linea » e un punto di vista da cui confrontarsi) con le « nuove » proposte, una risoluzione acritica e fideistica in esse o un tranquillo ritorno, dopo lo smarrimento iniziale, alle antiche « pratiche ». S'imposero di fatto, com'era prevedibile, il secondo e il terzo atteggiamento. Mentre la stragrande maggioranza dei critici continuava a muoversi lungo i vecchi tracciati, con qualche effimera e sporadica sortita ai margini, la schiera petulante dei « novatori » gridava di possedere la verità senza per altro dimostrarlo al livello di analisi e verifiche probanti. Non c'era davvero bisogno della semiologia per rifare, sulle spalle del vecchio Hitchcock, un abito che le riviste francesi avevano cucito e ricucito dieci anni prima.

Non è certo senza significato che uno studioso autentico come Emilio Garroni, in risposta a un recente questionario (« Filmcritica », n. 215, aprile-maggio 1971), avvertisse l'opportunità di questa precisazione: « Probabilmente, la mia tendenza è di analizzare del film i suoi valori formali (in senso semiotico, come s'usa ormai dire). Però non mi faccio troppe illusioni sulla sconvolgente scientificità del metodo, e non perché non creda che si siano fatti passi avanti di fronte alla critica tradizionale (che solo approssimativamente e impropriamente può essere detta idealistica), ma perché diffido delle parole magiche risolutive ». E ancora: « Abbiamo oggi, probabilmente, strumenti molto più sensibili; ma non siamo per ciò stesso più "scientifici" dei critici tradizionali (anche se, al livello del senso comune, ci si può esprimere anche in questo modo). Da una presunzione del genere può nascere in particolare la tentazione di creare strumentazioni inutilmente complicate e apparentemente formalizzate (in modo mimetico rispetto alle strumentazioni delle "scienze" classiche): cioè qualcosa di semplicemente ornamentale e inutilizzabile operativamente ».

E, sempre in quel numero della rivista, a contrastare vivamente il « terrorismo » semiologico, interviene proprio Pasolini che fu tra i primi e tra i più « barricardieri », come riconosce, nel riprendere e divulgare alcune di quelle « proposte ». Precisazioni e avvertimenti, questi e altri, molto opportuni, se è vero, come credo sia vero, che l'« ornamentalità » paventata da Garroni non solo si è già largamente verificata e diffusa ma è stata impiegata spesso come nuova e aggiornata copertura di antiche definizioni e di pigre mitologie (mi riferisco soprattutto al cinema italiano), che meritavano davvero « revisioni » non formali o declamate.

E quando l'esigenza del « rinnovamento », nel metodo e nell'analisi, sia riuscita a prevalere sulla pratica della continuità e « conciliazione » delle antiche definizioni con le nuove formule, si è incorsi puntualmente, e con perseverante pedanteria, nei pericoli più volte denunciati dagli assertori non dogmatici o infatuati del metodo « formale »: « Le tecniche divengono il fine, la poesia si scambia con la lingua, e l'analisi critico-letterario si dissolve nella ricostruzione linguistico-formale ». E ancora: « Senza dir poi, ma non è poco, che il metodo formale-strutturale sfugge di rado alla forte tentazione di erigere a parametro critico, a "norma" di giudizio, la struttura tecnico-formale dell'opera, condannandosi così a una sorta di descrittivismo tautologico e a un approccio critico che, pur presentandosi avalutativo, adiaforo, formula in concreto giudizi di valore in funzione appunto della struttura tecnica del testo letterario » (Ignazio Ambrogio, *Ideologie e tecniche letterarie*, Editori Riuniti 1971, pag. 178 e pag. 181). Pericoli e tentazioni che una certa critica cinematografica ha già largamente sperimentato, e continua a speri-

mentare, con scarsa coscienza del problema e molto al di là del limite tollerabile nei « novatori », autentici o di riporto.
La rozza e primitiva dicotomia tra « contenutismo » (sia pure ammantato di travestimenti non più zdanoviani, almeno nelle apparenze, ma, di volta, lukacsiani, goldmanniani, guevaristi ecc.) e « formalismo » (anch'esso esteriormente aggiornato), dicotomia che la critica letteraria ha superato da tempo attraverso uno spazio di mediazioni, quantomeno, ricco e articolato, si è riproposta in tutta la sua brutalità nella pratica corrente dei critici e delle riviste, determinando schieramenti e contrapposizioni apparentemente nuovi ma, nella sostanza, non meno artificiosi e sterili di quelli antichi.
Pertanto, mi sembrano fondamentali, per uscire dalle secche di questa e di altre analoghe dicotomie, alcune avvertenze lucidamente richiamate da Cesare Segre a proposito del rapporto fra « analisi strutturalistica » e « visione storicistica »: « Al momento in cui lo scrittore s'innesta nella storia della lingua, egli accetta sì le tendenze collettive che essa esprime, ma le seleziona, accentuando o respingendo. Lo scrittore agisce perciò sulle tendenze comuni come una lente che ne accentua una parte; nella dialettica opera-lingua egli inserisce elementi nuovi, convogliati al suo uso linguistico dal suo attggiamento di persona storica. L'analisi linguistica (strutturale o no) rimanda dunque a due tipi di storicità: quella collettiva e ormai automatizzata della lingua nazionale e settoriale a cui lo scrittore attinge, e quella individuale e consapevole che si rivela nell'uso da lui fatto della lingua ». E ancora, a rigorosa dimostrazione che « l'analisi funzionale è tutt'altro che inibita a possibilità storicistiche »: « Essa implica (...) una funzionalità non linguistica degli elementi linguistici: la funzionalità ch'essi assumono entro la struttura (narrativa, drammatica, lirica ecc.) dell'opera e la funzionalità ch'essi svolgono in quanto parti di un "campo immaginativo", simboli di un sistema ideologico, quello dell'autore. Questo sistema ideologico, soggetto naturalmente alle stesse trasformazioni che qualunque sistema può subire, s'inserisce in sistemi di maggior capienza che concentricamente abbracciano le idealità di gruppi umani contemporanei sempre più vasti, e che si trovano d'altra parte su una sezione orizzontale d'un divenire storico » (*I segni e la critica*, Einaudi 1969, pp. 25-26 e pp. 26-27).
Penso, solo per fare un esempio che mi sembra particolarmente attuale e calzante, alla fecondità analitica e valutativa di simili presupposti quando siano calati nel discorso sul cinema italiano sedicente « politico » (il Rosi di *Le mani sulla città* e di *Uomini contro*, il Pontecorvo di *La battaglia di Algeri* e di *Queimada*, il Petri di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, giù giù sino a Damiani e altri). Di fronte a una critica che li accetta e li esalta in nome del loro presunto « progressismo » e a un'altra che li stronca e respinge per il loro « riformismo », richiami come quelli di Segre acquistano un'attualità e un peso decisivi. Personalmente, sono d'accordo con chi rifiuta quegli autori e la « tendenza » che essi rappresentano, ma sono altrettanto persuaso che la contestazione della « politica » di quelle opere vada condotta soprattutto e in primo luogo sul terreno dell'analisi della loro « lingua » (struttura e modalità dell'« intreccio », fisionomia e rilevanza del « personaggio », meccanismo delle reazioni e degli effetti la cui logica emotivo-viscerale è più o meno sapientemente calcolata sulle contrazioni e sui sussulti del destinatario, ecc.).
E' su questo terreno, infatti, che lo « smascheramento » risulta davvero possibile e produttivo e l'opera, col suo continuo rimandare alla lingua, o alle lingue, del « consumo », risulta strutturalmente imparentata con il cinema che pretenderebbe contestare. Dalla sovrapposizione didascalico-declamatoria del dato ambientale o dello « spunto » politico alla struttura e funzionalità del meccanismo narrativo, dal peso emotivo-ricattatorio che assume la presenza del « personaggio » al tipo di rapporto suggestivo-viscerale che si ricerca tra schermo e spettatore, tutti i dati, concreti e specifici, dell'analisi portano alla demistificazione cui si accennava. E questo non solo in nome di un'esigenza di serietà e di rigore, che pure non mi sembra disprezzabile, ma anche di un corretto intervento nei confronti della prassi, cinematografica e no, che si intende mettere in discussione.

Per quanto riguarda poi i « formalisti », e l'eventuale ripresa della loro problematica alla luce e in vista delle verifiche in atto, ritengo che abbia sostanzialmente ragione Giorgio Kraiski, curatore del bel volume di Garzanti, quando conclude che non gli « sembra legittimo affermare che esista una coerente e sistematica teoria formalista del cinema: il pregio maggiore dei testi di questa raccolta va ricercato, il più delle volte, in certe rapide e geniali intuizioni non interamente sviluppate. Ciò non vuol dire che il formalismo russo non abbia suggerito una serie di nozioni e di strumenti applicabili allo studio dell'opera filmica; vuol dire che il contributo formalista in questo campo va ancor meglio raccolto e sviluppato » (*I formalisti russi nel cinema*, pag. 10).

A proposito di quelle « intuizioni », basterebbe fermarsi su un rapido cenno di Boris Ejchenbaum, nel lucidissimo studio del '27 *I problemi dello stile cinematografico*, sul « grande futuro » della « metafora cinematografica » per avere una delle tante, e più rilevanti, conferme della « tesi » di Kraiski. Non è certo un caso che, ripensando alle figure e agli esiti più alti e innovativi del cinema dell'ultimo trentennio, tornino in primo piano i nomi di Buñuel e di Welles, del miglior Losey e di Bresson, o dei brasiliani Rocha e Guerra, o anche del nostro Ferreri: nomi che rimandano a contesti storici e formali diversissimi, ma accomunati da una concezione e da una pratica non naturalistica del cinema e da una contestazione dell'esistente che passa sempre e si definisce davvero attraverso le strutture della « forma » e un certo modo, non impositivo, d'intendere quello che Ejchenbaum chiamava « discorso interiore », « non come elemento psicologico fortuito della percezione cinematografica, ma quale elemento costruttivo dello stesso film ». Le « verifiche », dunque, sono tutt'altro che chiuse e numerosi e fecondi appaiono i suggerimenti che possono venire dal dibattito e dalle « riproposte » di questi anni. Sempre che, beninteso, la critica sappia liberarsi dall'« aberrazione » che Roman Jakobson, in un'intervista a *Cinema & Film* (anno I, n. 2, 1967), rimproverava a certi « teorici »: « Invece di riconoscere il "tanto peggio per la teoria", ripetono il tradizionale "tanto peggio per i fatti" ». E su questa possibilità, allo stato attuale della ricerca, o meglio della cristallizzazione degli schemi, è lecito nutrire più di un ragionevole dubbio.

GIAN CARLO FERRETTI

Ho l'impressione che l'applicazione di un metodo strutturale, per quanto riguarda la critica cinematografica, sia sostanzialmente limitata oggi alle riviste specializzate, e non abbia ancora interessato la critica militante (intendendola, qui, nel senso estensivo di una critica quotidiana e settimanale, che si rivolge direttamente agli spettatori, o che conduce determinate battaglie e campagne). Se questa premessa è corretta, c'è da chiedersi: si tratta di un ritardo della critica militante, o di una caratteristica intrinseca allo strutturalismo, per sua natura destinato alla sfera di uno specialismo neutrale? L'interrogativo non va inteso, naturalmente, in modo rigido; perché può sempre darsi il caso che un saggio rivolto a una cerchia di lettori iniziati, sia molto più *militante* (in senso politico) di un tempestivo articolo di quotidiano. Ma se si considera la funzione tendenziale dei due momenti, e si assume il rapporto con le masse degli spettatori come discriminante piuttosto sostanziale, la questione può avere una certa fondatezza. Dunque, ritardo di questa critica, o neutralità del metodo?

Probabilmente sono vere entrambe le alternative. C'è un ritardo (molto più sensibile di quello che si può registrare per la critica letteraria) da parte della critica cinematografica militante, la quale molto spesso procede ancora con giudizi « di gusto » o « di valore », con schemi moralistici o ideologico-contenutistici, trascurando il livello specifico del linguaggio. Il che significa, poi, che questa critica non ha una sua metodologia « scientifica », è viziata da vecchi retaggi romantico-idealistico-novecenteschi, ecc.

In questo senso, lo strutturalismo ha avuto (e può avere) un'utile funzione demisti-

ficatoria, proprio per la sua carica antiromantica di fondo. E analogamente, un recupero dei grandi registi-teorici e dei formalisti russi, può trovare qui un terreno assai redditizio. Tuttavia, i sospetti che da varie parti sono stati avanzati nei confronti dello strutturalismo, del suo neoformalismo e neutralismo di fondo, risultano più che giustificati. Fino ad oggi, in sostanza, all'attiva carica liquidatoria da esso esplicata sul terreno metodologico, ha corrisposto una sua oggettiva refrattarietà al livello di una battaglia critica che voglia essere anche battaglia politica. La sua funzione, in altri termini, sembra essere circoscritta a un ambito di lavoro tecnico-specialistico, distaccato dal terreno dei problemi e dei conflitti reali.
Un discorso analogo, del resto, si potrebbe fare per certe tendenze della moderna sociologia (che degli apporti strutturalistici, fra l'altro, spesso si valgono) impegnate da tempo nello smantellamento del momento autoritario e magico della « creazione » artistica, e nel rovesciamento del rapporto autore-fruitore a tutto vantaggio di quest'ultimo. Uno spettatore, nel nostro caso, non più puramente recettivo, passivo, ipotizzato secondo certi schemi di comodo; non più annullato in un « pubblico » anonimo o paternalisticamente concepito; ma attivamente critico, e protagonista dell'interpretazione e realizzazione stessa dell'opera.
Anche qui, dunque, una demistificazione di vecchi equivoci e il tentativo di stabilire un rapporto non subalterno tra fruitore ed autore. Ma, al tempo stesso, un'impostazione che risulta del tutto astratta rispetto alla situazione reale: ignorando, essa, che nessuna operazione puramente metodologica e culturale potrà trasformare il « pubblico » dell'industria culturale in un autentico interlocutore, consapevole dei suoi diritti e criticamente agguerrito. Assumere come momento valido di un rovesciamento del rapporto autore-fruitore, lo spettatore medio attuale, significa saltare arbitrariamente le strutture che tra i due poli si frappongono.
Ogni impostazione di un lavoro radicalmente diverso al livello dello spettatore (come del lettore) deve partire da molto più lontano: dalla riforma della scuola, dalla trasformazione delle istituzioni e delle strutture, insomma da una battaglia anzitutto politica.

JU. M. LOTMAN

L'importanza dello studio strutturale e semiologico del cinema guadagna sempre più terreno. Vorrei ricordare in primo luogo le opere in lingua russa di Viatcheslav Ivanov e come rappresentante occidentale Christian Metz.
Per altro verso constatiamo spesso applicazioni superficiali della terminologia strutturale che sfiorano alle volte la metafora. L'utilità di tali sforzi è dubbia; il pericolo sta nel fatto che la terminologia scientifica ai nostri giorni diventa un oggetto di feticismo. Lo scopo essenziale della scienza è tuttavia quello di fornire risultati verificati. Ma trovando negli articoli divulgativi termini incomprensibili tratti dalle scienze esatte, un lettore poco smaliziato li capisce in modo tale che il testo si deve accettare senza prova, senza possibilità di riflessione, proprio come un malato si serve di una ricetta senza comprenderla. La terminologia scientifica si rivolta contro la scienza.
Tuttavia la larga diffusione di conoscenze semiologiche nella nostra epoca è un segno e in questo senso merita di essere preso in considerazione in tutte le sue manifestazioni, sia profonde che superficiali.
Penso che l'azione essenziale della semiologia e dello strutturalismo non siano da cercare nell'influsso esercitato sui critici, ma in quello esercitato sugli autori di film e sugli spettatori. Una delle particolarità della semiologia è di sottomettere all'analisi concetti considerati come evidenti ed elementari: cosa significa « avere un senso »? Cosa vuol dire « comprendere »? Il mondo dell'esperienza quotidiana nel quale si sentiva a proprio agio l'uomo del XIX secolo si è rivelato più enigmatico e pericoloso della giungla dell'Isola misteriosa.
Il cinema è l'arte legata nel modo più stretto con il mondo evidente e l'assalto dell'evidenza lo ha colpito in maniera profonda. Il nostro occhio diventa semiotico.

Invece della convinzione: « Lo vedo e, per conseguenza, è la verità », lo spettatore contemporaneo è incline a chiedersi: « Lo vedo — che cosa significa? ». Nel cinema, che per sua natura sembrava non poterci dare che l'indicativo presente, sono penetrate tutte le forme dei tempi verbali e dei modi — l'azione condizionale e l'ottativo appaiono sugli schemi. I metatesti diventano sempre più correnti nel cinema, tendono alla realizzazione di metafilm, di film sui film, che hanno come obiettivo quello di riprendere una realtà di secondo grado, considerata dal punto di vista logico (*8½*, *Tout est à vendre*).
E' una vera e propria rivoluzione della lingua del cinema così come della coscienza dello spettatore. Credo che sia proprio ora che il cinema crei mezzi che gli accordino lo strumento per analizzare le profondità del nostro mondo.
Parlando dei metodi « autonomi » della scienza cinematografica, sarebbe utile notare quanto segue: si parla spesso di ciò che il cinema potrebbe prendere dalla semiologia — mi sembra che oggi sia la domanda « cosa la semiologia può prendere dal cinema » che è più attuale. Perché nello studio dei sistemi semiologici il primo passo era quello di fissare l'unità di tutti i tipi di comunicazione. Ciò che era importante a quel punto era trovare una formula comune ed era la linguistica che l'offriva.
E' evidente che ai nostri giorni, in cui alcune discipline particolari semiologiche stanno costituendo una semiologia unificata della cultura, l'informazione deve essere trasmessa almeno da due canali di costruzione differente. Un tempo si cercava di trovare uno schema generale di informazione della parola e del disegno, oggi ci si chiede: « Perché la trasmissione dell'informazione verbale chiede la presenza dell'immagine iconica? ». Gli studi sul cinema permettono, per esempio, di rivelare l'essenza della narrazione grazie proprio al fatto che si tratta della narrazione delle immagini, e non di un abituale racconto verbale.
La struttura complessa nella quale la parola si presenta come un disegno, e il disegno come una parola — ed entrambi malgrado ciò conservano il proprio carattere specifico — rappresenta perciò un oggetto ideale di studi semiologici.
Per rispondere alla domanda posta alla fine del secondo punto, vorrei sottolineare il mio apprezzamento per i lavori di Tynianov che considero superiori a quelli di Eisenstein.

GIANNI TOTI

Basterebbe la VI innovante edizione della Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta — conclusasi il 10 ottobre — a rispondere: la critica cinematografica italiano è ritardataria al punto che sul « problema politico » del cinema — ultima formulazione della più globale questione della forma cinematografica della coscienza sociale che si è imposta per emergenti e ovvie motivazioni conflittuali, finalmente — soltanto le quattro riviste francesi « proponenti » hanno sostenuto l'invito a un dibattito che poi hanno condotto e portano ancora avanti in pericolosa solitudine; a « Positif », « Cinéma 71 », « Cinéthique » e « Cahiers du cinéma » (ma si potrebbero aggiungere, sotto e di fianco, « Tel Quel », « Nouvelle Critique », « Image et son » ecc.) non hanno neppure tentato di rispondere, per la constatazione emersa (con lucida irritazione reciproca) del ritardo teorico (cioè operativo), le riviste italiane di cinema, anche quelle che si sono occupate in qualche modo delle « questioni », in un tentativo ancora stanco di « aggiornamento » (e fra queste, « Cinema Nuovo », Cinema 60 », « Cinema e film », « Filmcritica », « Ombre rosse » ecc.).
Certo, il ritardo non è valutabile in rapporto ai ritardi delle altre critiche (letteraria o figurativa ecc.). Se si pensa che gli unici libri di cinema di questi ultimi anni sono quelli di Gianfranco Bettetini e di Goffredo Fofi e che dalla pubblicazione degli « atti » dei dibattiti organizzati nei primi anni della Mostra di Pesaro non è uscito altro (anche se *Linguaggio e ideologia* è stato persino tradotto all'estero e

ha avuto un'interessante influenza periferica), si possono trarre desolatorie conclusioni: il confronto degli scaffali parla da solo.

Assenza quindi di « verifiche ». Anche sul piano dell'unica verifica concreta: i film piuttosto che i libri. I film italiani di questi ultimi anni non sentono né risentono affatto del travaglio teorico sofferto dalla « cultura militante ». Siamo ancora all'intuizionismo più corroso, e rarissimi sono gli uomini di cinema che abbiano avvertito il bisogno di ripensare alle basi teoriche — subite o fondate consapevolmente — della loro prassi. Dai film di questi ultimi anni non si ricavano infatti elementi di coscienza critica: « i modi di produzione » di « senso » vengono subiti passivamente, e il cinema risulta come un mezzo di produzione di significati pre-pensati con altri mezzi di scrittura: l'unico obiettivo è la *fascinazione* (o, peggio, l'intossicazione). Difficile sarebbe l'indicazione di quali autori si interessano ai processi di significazione piuttosto che alla trasmissione-traduzione di significati, messaggi, contenuti etc. D'altra parte, gli « autori » quali soggetti assoluti non esistono, ed è proprio dalla mancanza di un rapporto con critici e teorici di cinema che siano per lo meno collegati con un lavoro di interrogazione sul cinema che deriva (cioè « devia acqua dal suo corso ») questo smarrimento empirico.

Bisognerebbe aggiungere che la stessa terminologia usata nel questionario di BN è « ideologizzato », e potrebbe condizionare le risposte. Già la definizione di letteratura, arti figurative e cinema come « forme espressive » non è datata e riferibile a ben precisi « sistemi » estetico-filosofici? Ex-*premere* il già *presso* è un'operazione linguistica non neutrale — no?

Non mi sembra si possa affermare che siano stati compiuti seri « tentativi di elaborazione di un metodo critico » e che sia riscontrabile una « applicazione di strumenti o proposte ». Teoria e metodo autonomi » non sono « solidi », né « sogliono essere stabili o interi », in questo campo di mediazioni: figuriamoci se corrispondono a valori di compiuta compagnia consolidante o con-solidata. I tentativi più interessanti sono quelli compiuti da giovani cinéfili, occupati dalla passione dell'*aggiornamento* terminologico piuttosto che metodologico (di qui le impressioni e le approssimazioni degli stessi testi più coraggiosi e spesso produttivi, che « si muovono, in avanti » — per usare questa figura...). Sì, « il richiamo preciso ad Eisenstein e alle elaborazioni della scuola formalista è necessario » — e come potrebbe essere altrimenti? La stessa domanda è curiosa: come si può pensare di prescindere da quelle teorie-prassie? Nello stesso tempo « è necessario il richiamo preciso » a tutto il resto: a Schlegel, a Weber, a Panofsky, a Heidegger, a Jakobson, a Chomsky, a Todorov, a Lévi-Strauss, a Barthes, a Metz, a Eco, a Garroni, a Focault, a Lacan, a Freud, a Jung, a De Saussure, a Valéry, a Brecht, alla Kristeva, a Pleynet, a Sollers, a Jean-Pierre Faye, a Jean Patrick Lebel, a Jean-Louis Comolli, a J.-P. Oudart, a Leblanc, a Bazin, a Mitry... e l'elenco può infittirsi quanto si vuole, a seconda del *corpus* e del « campo » concettual-operativi che si vogliono costituire. E perché non rifarsi, non soltanto alla linguistica ma anche alla psicanalisi alla sociologia all'antropologia di tutti i tipi (non solo strutturale) alla « nuova critica » all'iconologia etc. E' persino un po' malinconico questo « richiamo » tutt'altro che « preciso » alle fonti della strutturanalisi. Perché gli strutturalismi sono molti, e non passa giorno senza che si indossino e si strappino vesti strutturalistiche. Il malessere culturale del secolo si esprime ormai in una tensione autodistruttiva della stessa ipotesi di conoscenza strutturanalitica del destino della specie. Nella « selva connessioni e corrispondenze » di cui parlava Valery ante-strutturalisticam litteram, stiamo compiendo il lacaniano « viaggio della peste » (Freud che dice a Jung, davanti alla statua della Libertà: « loro non sanno che gli portiamo la peste »...). La rivoluzione dell'ermeneutica, la demitologizzazione della ragione, il decentramento antiumanistico...: sono tutte figure dello smarrimento della specie di fronte alla morte della morte (della morte, non solo di dio).

In altre parole, se si vuole affrontare seriamente il problema della partecipazione della critica cinematografica italiana alla riflessione teorica contemporanea sui

problemi della percezione e della significazione audio-visiva (e, attraversando le mediazioni critiche, la partecipazione degli autori che, purtroppo, ritengono ancora di poter *se passer* della teoria), bisogna andare oltre il metodo « culturalistico » dei riferimenti a quel particolare tipo di produzione delle idee che è il modo di produzione delle idee dominanti. Occorre una « pratica teorica » non separante, che renda possibile uno sforzo collettivo di pensiero mediato dall'azione. In funzione di una precisa collocazione ideologica, però, altrimenti si resta attaccati all'illusione di orientarsi tutti insieme, anche al di là delle differenze di « campo » (posizioni e politiche di classe).

Il questionario di « Bianco e nero » può servire quindi solo a una ricognizione di opinioni espresse piuttosto frettolosamente su questioni arretrate e pseudo-obiettive, improntate a una aspirazione deontologica o normativa. La « questione cinematografica » o, meglio, audiovisiva, non è certo oggi quella dell'influenza che le nuove proposte metodologiche dovrebbero o potrebbero aver avuto sulla « pratica critica » perché già in questo rapporto tra metodo ermeneutico e pratica critica, quale rapporto separato, si riscontra una idea o una nozione della pratica critica che riduce l'attività critica a una prassìa di secondo grado, applicativa e non di ricerca, non costitutiva, non creativa per interposte mediazioni, a loro volta riproduttive di scatti e deroghe.

Sono i modi di produzione del testo-soggetto e del senso; gli effetti di produzione; il senso dei sensi dominanti, dominati e controdominanti; i sistemi figurativi; gli orizzonti rappresentativi; le contraddizioni dell'illusione di realtà; la dialettica interna al disvelamento; la neutralizzazione dell'apparato ideologico, la scrittura, la lettura critica e la controstoriografia del cinema, l'utopia concreta dell'umanizzazione dei sensi da rinaturalizzare, la lotta contro le scritture funzionali ai sistemi del dominio, la defunzionalizzazione dei processi produttivi di senso ideologico, etc...: questi i temi di una riflessione teorico-pratica che dovranno essere il nodo di un decentramento antideologico che vada al di là delle codificazioni e delle controcodificazioni: l'antimetodo rigoroso, la pratica materialistica e poetica (non solo « significante »). La ricerca di una metodologia verificabile culturalisticamente, al di fuori di una pratica politica totale, è una ricerca destinata a fallire, oppure a sfociare in una nuova « combinatoria ». L'unica verifica è la lettura critica (delle letture, anche: di tutte le letture possibili e, soprattutto, di quelle potute) che bisogna, appunto, realizzare. « Molto spesso l'arte avanza grazie all'impostazione di problemi irrisoluibili e di errori. Da un errore compreso correttamente fino alle sue estreme conseguenze talvolta scaturisce una scoperta »: è Viktor Borìsovic Sklovskij stesso che lo ricorda. Eisenstein, per lui, è l'uomo che costruirà « inquadrature che divorano lo spazio ». e in questa fagìa sta tutto il senso del cinema come orizzonte della forma coscienziale utopica (non utopistica). « Niente è ancora finito ma tutto è cominciato ». Il serpente strutturalista si strappa coi denti la strutturata pelle. Il cinema è la palpebra aperta del senso ri-naturante umanizzantesi. L'unico metodo critico è la critica del metodo (l'arma della critica è *la critica delle armi*, naturalmente). Insomma, bisogna sapere da che parte e con chi si spara. E perché...

Terzo questionario

Anche il cinema, negli ultimi anni, è stato oggetto di molteplici tentativi di applicazione di un metodo strutturale; in un momento in cui, pur continuando lo svolgersi degli studi, ci sembra possibile trarre in prospettiva qualche bilancio, vorremmo cercare di analizzare se e in che modo si possa affermare che le nuove « proposte » hanno influito sulla pratica critica, se, insomma, sia in atto una verifica metodologica di cui tener conto.
In particolare Le vorremmo chiedere:
1) Se — appunto — e a quali verifiche sia stata spinta la critica cinematografica. E se vi sia in qualche modo un ritardo rispetto alla critica di altre forme espressive (letteratura, arti figurative ecc.).
2) Entrando in certa problematica più propriamente strutturalista: è accettabile l'idea che il cinema può essere una forma in cui meglio riconoscere uno dei punti nodali dello strutturalismo, e cioè il possibile rapporto tra momento « storico » e momento del rinvenimento delle invarianti? In particolare, per la critica, l'attenzione al momento « immanente » è conciliabile con un discorso che intenda anche (e come?) la matrice storico-sociale del costituirsi dei segni?
3) I tentativi finora fatti di elaborare un « modello » per una critica strutturalista Le sembrano utili come proposta applicativa, e in che misura?

RISPOSTE DI

Gianfranco Bettetini
Umberto Eco
« Filmcritica » (Bruno, Cappabianca)
Christian Metz
Tino Ranieri
Cesare Segre
Nazareno Taddei

GIANFRANCO BETTETINI

Le scienze moderne si fondano sull'osservazione del fenomeno, sulla elaborazione di leggi che possano esprimere le eventuali costanti rilevate durante l'osservazione e infine sulla formalizzazione matematica di queste leggi. Lo strutturalismo ha cercato di applicare questa metodologia (rifacendosi in fondo allo sviluppo di certi processi già impliciti nel meccanicismo tradizionale) ad oggetti lontani dall'ambito di ricerca delle scienze esatte e, più in particolare, ad alcuni fenomeni inseribili nei processi di conoscenza, come la comunicazione e l'espressione.
Il cinema ha subito durante gli ultimi anni una particolare attenzione da parte di una ricerca semiologica fondamentalmente agganciata all'asse strutturalista, tesa all'individuazione di sistemi di trasformazione, di eventuali leggi all'interno di questi sistemi, delle relative dipendenze.
Se non si può ancora dire che la critica cinematografica sia stata spinta a vere e proprie verifiche (v. la 1ª domanda del questionario), si può però affermare che l'interesse di matrice strutturalista sviluppatosi nel corpo della teoria filmica ha suscitato prese di coscienze e indirizzi o tendenze critiche indubbiamente efficaci e adeguate allo stato delle ricerche e dell'operatività culturale in altri settori della comunicazione umana: innanzitutto, la concentrazione dell'attività di analisi sull'oggetto-film, inteso alla stregua di un complesso di significazioni diverse, correlate a piani diversi di codificazione; il film inteso, cioè, come oggetto semiotico, composto attorno a certe strutture (sintattiche, narrative, tecniche, iconografiche, ecc...), capace di significare in virtù di leggi proprie e di procedimenti più o meno definibili, al momento. Si è così sviluppata un'attenzione « realistica » al fenomeno filmico che, privilegiando l'oggetto e i sistemi che lo formano al suo interno come unica (ed arbitraria) scelta di indagine, ha cercato di opporsi positivamente ad ogni precedente episodio impressionistico di critica cinematografica e, più specificamente, ad ogni gratuita trasposizione di metodi di lettura o di valutazione dagli ambiti di analisi dell'espressione o della comunicazione fornite da strumenti segnici diversi.
Se questo atteggiamento culturale si è manifestato nel cinema con un certo ritardo, è necessario ricordare che l'indagine strutturale necessita di un'assidua e ripetuta frequentazione del testo e che i film sono a disposizione del ricercatore con difficoltà di scelta, di tempo e di costo molto superiori a quelle create dall'acquisto di un testo letterario o dal possesso delle copie fotografiche dell'opera di un pittore o di uno scultore: anche l'apparecchiatura tecnica necessaria(la moviola) implica una notevole spesa di affitto o di noleggio.
Le prime analisi tendenzialmente strutturali di opere filmiche si sono infatti manifestate, in Francia, in Italia e in Germania, nell'ambito di Istituti Universitari o di Scuole specializzate.
Alla positività dell'intervento strutturalista sulla materia filmica non è possibile però non contrapporre le difficoltà, i dubbi e le conflittualità che la relativa metodologia comporta, una volta applicata al settore delle immagini audiovisive in movimento.
Innanzitutto, la tendenza strutturale del ricercatore può essere condizionata da fondazioni ideologiche diverse e, più in particolare, può essere riferita semplicisticamente a due modalità oppositive di intenzione e di azione.
Se lo strutturalista ricerca e individua degli schemi-strutture nell'oggetto-realtà della sua indagine, può considerarli alla stregua di modelli tendenti alla conoscenza-definizione dell'oggetto stesso oppure come « nozioni-prime » (v. Lévi-Strauss), come originari princìpi di conoscenza. Nel primo caso, si troverà implicato in una totale disponibilità agli eventi del « reale » e alle sue costituzioni e in un conclamato (e giustamente contestato) disimpegno ideologico: in una dimensione, cioè, di dichiarata neutralità scientifica, ormai ampiamente demistificata a tutti i livelli. Nel secondo caso, finirà per imporre alla sua attività di ricerca un retroterra idealistico, più o meno cosciente, che lo porterà a far rientrare pericolosamente dalla finestra gli incubi impressionistici baldanzosamente cacciati dalla porta.

Nell'ambito della teoria cinematografica queste incertezze e questi rischi si sono rivelati ai primi contatti del metodo con i film, perché il dibattito attorno allo strutturalismo era già stato portato avanti in altri campi della cultura e perché il cinema, basando buona parte della sua attività di comunicazione sui principi dell'« illusione di realtà », mette immediatamente il ricercatore di fronte al problema del referente, della similitudine con l'oggetto, dell'apparente linguaggio delle cose, della natura di un complesso di segni che sono prevalentemente iconici. Il rapporto con la realtà agisce sull'approccio strutturalista da due punti di vista diversi: analisi delle strutture linguistiche e rappresentative dei segni filmici e, contemporaneamente, analisi delle strutture implicite alla realtà riprodotta. Si comprende quindi come le contraddizioni culturali del lavoro strutturale abbiano trovato nell'area cinematografica un disponibile e fertile terreno di espansione e di rinvigorimento. Da questo punto di vista, però, l'approccio semiologico all'ambito filmico, fondato su di una impostazione prevalentemente strutturalista, ha agito con un salutare processo di demitizzazione, eliminando l'equivoco dell'illusione di realtà e privilegiando il momento di autonomia linguistica della composizione cinematografica.

Per quanto riguarda invece, il rapporto tra momento « storico » e momento del reinvenimento delle varianti, lo strutturalismo cinematografico si è trovato negli stessi « impasses » di cui è rimasto vittima in altri settori della comunicazione, vivendo la stessa confluttualità di ideologia e di metodo e non pervenendo ancora a soluzioni soddisfacenti. La struttura, in rapporto alla genesi culturale o naturale, è un dato o diviene? E' il fine o uno sctrumento approssimativo di conoscenza?

E' assurdo prescindere da una dimensione storico-sociale nell'analisi di un fenomeno così condizionato dalla storia e dalla società come il cinema; ma l'ipotesi strutturale non favorisce certo questo tipo di approccio. La pratica semiologica subordina però l'analisi degli oggetti semiotici (e dei film, nel caso specifico) alla scelta di opportune pertinenze, alla quale conseguono determinate articolazioni o, comunque, determinati livelli di significazione.

Ampliando allora la considerazione dei film-oggetto rispetto alla riduzione modellistica dell'ipotesi strutturale introducendo nella sua attività di significazione anche tutto il procedimento produttivo (e quindi anche il contesto socio-politico) che l'ha determinato, si può individuare la necessità di una specie di semiologia della produzione cinematografica, di una scienza che studi i metodi di realizzazione del senso filmico, operandovi un rilevamento di leggi o di costanti e una successiva formalizzazione.

Il salto qualitativo tra la scelta di pertinenza di analisi tese alla ricerca di sistemi di significazione immanenti al film-oggetto semiotico e altre relative all'individuazione di sistemi produttivi condizionanti la sua composizione (a quel livello che potremmo definire di « scrittura » filmica) è di indubbio rilievo e consentirebbe un allargamento metodologico dell'approccio strutturale al cinema: anche se l'atteggiamento scientifico dianzi ipotizzato (e nel quale stanno impegnandosi alcuni gruppi di ricerca anche in Italia) avrebbe forse poco da spartire con la genuina impostazione della teoria strutturalistica.

Resta infine da considerare il problema posto dal terzo quesito del questionario, ma qui la risposta è facile: mi sembrano generici tutti quei tentativi ascrivibili all'area della critica strutturalistica (di fatto o di diritto) che hanno attuato, paradossalmente, un'applcazione impressionistica, parziale o immotivata della relativa metodologia; oppure, quei tentativi (e sono la maggior parte) che hanno operato extrapolazioni di metodo da ambiti diversi della comunicazione umana in virtù di improvvisate e spesso misticheggianti analogie parziali degli oggetti analizzati.

Per tutti gli altri esempi di approccio critico, nessuna obiezione... Solo un avvertimento, che rivolgo a me stesso prima che agli altri colleghi. Può davvero una metodologia strutturalistica generare una pratica critica? O non favorirà piuttosto (e, in fondo, ha già favorito) la nascita di una semiologia degli audiovisivi, di una scienza delle diverse famiglie di segni che compongono l'immagine schermica?

Il semiologo non giudica un film; lo analizza, lo disseziona, ne individua i sistemi di significazione e poi passa la mano al critico. Questi potrà trarre un grande van-

taggio dall'attività strutturale svolta a monte del suo approccio con l'opera e potrà fare riferimento a sapienti quantizazzioni del testo filmico; ma il giudizio sintetico sul film sarà il frutto di un lavoro, personale e irripetibile, di ricreazione e di rifrequentazione poetica dell'opera.
E allora, a questo punto, la domanda più pertinente sarebbe proprio quella sulle funzioni della critica cinematografica. Perché, la critica? A cosa serve? A chi serve?

UMBERTO ECO

1. Oggi le applicazioni di metodi strutturali alle varie arti riguardano, per ordine di completezza e rigore: a) letteratura; b) cinema; c) architettura e urbanistica; d) arti visive; e) musica. Come si vede dunque il cinema si piazza al secondo posto. Che il primo sia occupato dalla letteratura, è dato dal fatto che i metodi strutturali sono nati dall'esperienza linguistica e quindi sono stati applicati per primi ai materiali verbali. L'architettura è stata fatta segno di intense discussioni semiotico-strutturali, mentre le arti figurative, contrariamente a una opinione diffusa, sono ancora a uno stadio di analisi presemiotica; il discorso semiotico sui fatti visivi si sta approfondendo solo in quanto analisi e definizione dei codici iconici prima del loro uso estetico. Per il cinema basterebbe invece citare l'apporto di Metz, gli studi su Bettetini, le discussioni su varie riviste cinematografiche, per rendersi conto della maturità della ricerca. Le ragioni sono molteplici, ma la prima è probabilmente il fatto che il film è un discorso costruito in moviola: un discorso in cui, quindi, l'*identificazione di momenti discreti*, sia pure a livello macroscopico, *la coscienza di trovarsi al centro di una combinatoria reversibile, la possibilità di spezzare il flusso temporale del discorso in momenti sincronicamente comparibili*, questi ed altri elementi che caratterizzano l'attenzione strutturale a qualsiasi discorso, emergono vistosamente all'attenzione dell'indagatore, sono presenti criticamente alla coscienza dell'operatore e fanno parte di una problematica pre-semiotica, che è arrivata agli studi strutturalistici già carica di « attenzione strutturale ». Dove la ricerca è ancora carente è a livello di una semantica dell'inquadratura, a quella soglia in cui il problema del cinema si fonde col problema delle immagini iconiche e dei rapporti tra convenzione simbolica e riproduzione analogica del reale. Ma anche qui una semiotica del cinema ha affrontato con coraggio questi temi (si veda per esempio « Communications » n. 15, il recente *Cinéma et Langage* di Metz, come pure *L'indice del realismo* di Bettetini) più di quanto non si sia fatto per le arti visive.
2. Il cinema si trova a mezza strada tra il linguaggio verbale, chiaramente arbitrario e indipendente dalle realtà concrete a cui si riferisce o finge di riferirsi, e il linguaggio oggettuale (design, architettura, semiotica delle merci) in cui i vari elementi, anche se carichi di valori simbolici, sono al tempo stesso oggetti d'uso i quali manifestano anche il lavoro umano che è stato necessario a produrli. Non si può dire che al di sotto della produzione linguistica (verbale) manchi un lavoro (si veda Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*) ma è certo che questo lavoro soggiacente nel linguaggio verbale non è così facilmente avvertibile, tanto che ogni messaggio sembra sorgere per una sorta di attività spontanea del parlante. Il cinema invece manifesta, nella sua stessa articolazione formale, il processo produttivo industriale che pone capo a una pellicola. Per questo oggi si disegna un discorso sulle strutture (sincroniche) del film come legate, in varie misure, al lavoro produttivo che vi pone capo. Per questa prospettiva mi riferisco alla comunicazione, ancora inedita, di Farassino e Casetti a un convegno a Bruxelles, organizzato da « Cinétique », dal Collectif Quazar e dal Théatre Poème.
In altre parole nel film, dietro alla emissione di un messaggio, sta una industria della locuzione. Questo fatto non può essere privo di rilievo per una sua analisi semiotico-strutturale.
3. I tentativi per un modello di critica strutturalistica sono generici per questi mo-

tivi: lo strutturalismo è un metodo di comprensione dei fenomeni, visti come manifestazioni molteplici di alcune costanti soggiacenti; la critica è una pratica di valutazione del valore che assumono per noi alcuni messaggi specifici, caratterizzati dalla loro devianza dalla norma costante. Ogni tipo di critica strutturale oggi dispone di una quantità di notizie così vaghe sulle costanti semiotiche che non potrà che risultare approssimativo l'approccio alle deviazioni dalla norma (ignota). Il lavoro che è ancora da fare concerne la comunicazione comune, non l'arte. E' ancora così difficile capire perché io comprenda la frase « Giovanni dà una mela a Roberto » che proprio non so come si possa cercare di spiegare in modo serio perché « la bocca mi baciò tutto tremante » sia un bel verso. E questo vale anche per il cinema: perché una serie di fenomeni luminosi su un telone bianco sembra riferirsi a una locomotiva che entra in stazione? E' facile spiegare la sintassi del montaggio alla Griffith, ma non perché io veda « cavalli in corsa » e « donna legata sui binari ». Per questo penso che oggi si sia sviluppata una semiotica del cinema, come pratica significante quotidiana ed extra-estetica.

EDOARDO BRUNO

Il fatto che riviste specializzate, tavole rotonde convegni e libri tentino di proporre definizioni e sintesi dello strutturalismo è una riprova del carattere *ambiguo* del termine; in più il lavoro in svolgimento, che ci coinvolge tutti dall'interno, rende incerta e contraddittoria ogni definizione. Si può opporre ad un lavoro intento a ricercare la *descrizione immanente* dell'opera un lavoro di *spiegazione al di là* della struttura apparente, prendendo questa apparenza come un qualcosa, che rinvia, continuamente, ad altro; oppure, si possono congiungere tutte e due le ricerche, accettando come oggetto della indagine, proprio quel significato *apparente*, che oltrepassa l'opera stessa; ma, al tempo stesso, non dimentichiamo come quell'opera, nella sua significanza, che rimanda ad altro, non è che il *dato* che consente di risalire a tutta la serie di possibili interpretazioni, le quali individuano quello che, per nostro conto, si è definito il *senso occultato*.
Teoria aperta a un disegno di lettura più generale, dunque, che, come abbiamo tentato di spiegare nel corso della nostra attività, muove dalla rottura di un senso univoco collegato all'immagine filmica e dalla attivazione dello spettatore, come partecipe di una trasformazione dell'opera.
Il discorso che vale per la critica filmica vale certamente anche per la critica in genere; ciò che ha « ritardato », in qualche modo, il nostro lavoro è stato l'insistere, da parte dei cd. contenutisti, sulla passività del pubblico e sul carattere autoritario dell'immagine schermica. Per questa ragione riteniamo che la proposta di considerare il montaggio come momento concettuale e l'immagine filmica come immagine polisensa (Della Volpe) sia insostituibile per collegare il film ad una dialettica razionale, per cogliere e definire quella che è la sua esatta struttura.
Un « modello » da previlegiare, in questo momento, sembra poco utile: forse la proposta più adatta a cogliere un *terzo senso*, ovvero una struttura al di là della struttura apparente, è quella di Barthes, anche se suscettibile di ulteriori verifiche.

ALESSANDRO CAPPABIANCA

La critica cinematografica, in Italia e altrove, è la sorella minore (molto minore) di quella letteraria, e tra le numerose ragioni estrinseche di questo fatto, ce n'è una intrinseca, già individuata a suo tempo con molta lucidità a Della Volpe nella impossibilità, per il discorso critico cinematografico, « di citazioni omogenee alla natura (linguistica) del discorso stesso come tale, possibilità di cui si avvantaggia enormemente il discorso critico-letterario... », per cui il primo è « condannato a

riferimenti impressionistici, aleatori, il cui valore oggettivo assai incerto risiede nella soltanto probabile coincidenza delle sue impressioni di quelle eterogenee immagini *filmiche* con impressioni altrui delle stesse... ».
Perfino la critica delle arti figurative è in condizioni, da questo punto di vista, un po' migliori, in quanto può avvalersi della possibiiltà di *quasi-citazioni*, sotto forma di riproduzioni fotografiche ecc., anche se la loro inadeguatezza salta agli occhi (e soprattutto non intacca il problema della diversità degli universi semiotici). Recentemente Barthes ha tentato di instaurare una teoria del fotogramma cinematografica come citazione, che rischia però di sostituire completamente al film-testo tanti (ad esso contradditori), testo-frammenti.

Si intende facilmente, quindi, come l'analisi linguistico-strutturalista non abbia potuto, nel campo cinematografico, arrivare a quei risultati che pure si proponeva, scontrandosi continuamente con la natura composita e continua del segno cinematografico, « discreto » solo a livello di fotogramma, e quindi laddove cessa di essere cinema per assumere, a rigore, i connotati del codice fotografico. Comunque sia, le benemerenze dell'ondata strutturalista in campo cinematografico andranno ricercate, a nostro parere, proprio in queste due direzioni complementari:
1) nell'aver tentato, sia pure a volte disordinatamente e superficialmente, l'individuazione e la definizione: a) del segno cinematografico, attraverso le ricerche sulle unità minime significanti e non significanti (direzione di ricerca dimostratasi finora meno fruttifera, forse anche per la tendenza a porre anologie meccaniche col segno linguistico); b) delle principali grandi figure sintagmatiche (cfr. soprattutto Metz), base indispensabile per la stabilizzazione d'una retorica generale del cinema, sul cui metro poter valutare gli scarti e le differenze.
2) nell'aver posto il problema correlativo d'una trascrizione-modellizzazione del film proprio in vista di un discorso analitico-scompositivo. Rispetto alla classica sceneggiatura (sia pure dettagliata e completa di movimenti di macchina), le graficizzazioni, i diagrammi, a carattere più o meno simbolico (recentissimi esempi possono vedersi nell'« *Indice del realismo* » di Bettetini, applicati a *Nanook* e a *Greed*), oltre che porsi come mezzi di riferimento testuale e aiuti mnemonici carichi di una maggiore accentuazione iconica, possono darsi come visualizzazioni spaziali di eventuali nodi diacronici strutturali reperiti nel film (in quest'ultimo senso, siamo ancora molto lontani da risultati soddisfacenti).
Il punto fondamentale resta però un altro: i « grafici » del film, i suoi procedimenti retorico-linguistici ecc., debbono essere intesi (almeno implicitamente) come *strumenti*, in vista dell'unico fine che conti, e cioè l'approccio al *senso interno globale del film*.
Questo approccio al senso è in sé una cosa molto strana, che costituisce e fonda la specificità della critica degna di questo nome. Cosa strana, perché « nominare » (descrivere) il senso, significa immediatamente ucciderlo in quanto tale, degradarlo a « significato », vederlo scomparire e nascondersi di colpo dietro altre significazioni, altre maschere; e poi, quale senso? Senso per chi? Si deve andare alla ricerca d'un senso in ciò che, essendo appunto polisenso, ne ha *molti* (anche se *non tutti*), e una volta trovatone uno che ci sembra fondamentale, dobbiamo in un certo senso *ri-perderlo* se non vogliamo vederlo appassire e disseccarsi come un fiore mal trapiantato; la critica somiglia ad una trama di cerchi che da larghi possono farsi sempre più stretti, e stringenti, ma mai arrivare al punto centrale senza con ciò distruggerlo in quanto centro. In questo senso, la critica *allude*, non nomina, e tutto il discorso potrebbe sembrare anti-strutturalista, se non fosse poi vero che *nominare le strutture*, e nominarne il maggior numero possibile, le più segrete, con la più grande precisione, è uno dei modi più sicuri per stringere il cerchio e per eliminare, *in quanto* nominati, moltissimi sensi estrinseci. In pratica, attuato il lavoro di scavo, dovremmo contentarci (ma è molto, è tutto) non di trovare il tesoro, ma di portare con la ferita aperta nella terra testimonianza della ferita originaria che è l'opera.
Filosoficamente, oramai lo si è visto, l'attenzione alle strutture invarianti originarie (che queste vengano intese onticamente, alla Lévi-Strauss, come strutture mentali

inconscie antropologiche, od ontologicamente, alla Derrida, come *differenza* costitutiva) tende a svalutare, e quindi a distruggere, tutti i discorsi « storici ». Se ci si ferma, volontariamente, ad un certo piano critico, cinematografico o no (e la possibilità stessa d'esistenza dello strutturalismo come metodo deriva da consimili auto-limitazioni pragmatiche), ci sembra che il discorso immanente ai segni e quello sulle « matrici » storico-sociali per ora purtroppo siano possibili solo separatamente. Da una parte, infatti, il « discorso immanente », se valido, contiene già una componente generativa, ma si tratta d'una generatività interna, se così può dirsi, all'universo del discorso stesso, in quanto origine (o non-origine) costitutiva; dall'altra, chiamare tout court « matrici dei segni » le manifestazioni dell'empeiria storico-sociale può essere vero solo fino ad un certo punto e secondo certe modalità, che andrebbero comunque precisate. Questo non toglie validità agli studi di sociologia del cinema, ma li separa nettamente (per ora) da ogni pretesa generativa. Sembra a noi molto più promettente e produttivo l'imbocco di un'altra strada, basata sull'esame, secondo un'ottica materialistica (in senso « non volgare »), delle componenti costitutive (dei *materiali*, appunto) dell'episteme cinematografico epocale, capace, scomponendo e ricomponendo la nozione stessa di cinema quale s'è venuta solidificando attraverso le sedimentazioni diacroniche, di prenderne in carico le maschere ideologiche e i travestimenti esistenziali.

CHRISTIAN METZ

Mi sento un po' sconcertato dal carattere di grande generalità delle tre domande poste; decido ugualmente di dare risposte della stessa generalità:
Prima domanda: Mi sembra che la critica cinematografica, nella maggioranza dei casi, presenti un netto ritardo in rapporto alla critica letteraria (o altra). Ritardo dovuto a due cause:
1) il cinema è venuto molto tardi nella storia dell'umanità, di modo che il suo studio non può trarre beneficio da una accumulazione secolare di riflessioni e di analisi; questo svantaggio non può essere superato con l'impazienza volontaristica o la bulimia programmatica: ci vuole del tempo.
2) Nello studio del cinema, la lingua oggetto (che è cinematografica) e il metalinguaggio (che si confonde con questa o quella lingua naturale: il francese, l'italiano ecc.) non sono omogenei l'una all'altro. Così l'oggetto filmico è meno dominabile degli oggetti linguistici. Lo è ugualmente, ma ci vogliano pazienza, ripensamenti e senso del negativo.
Seconda domanda: Se si mette da parte il fatto appena considerato, il cinema si presta ad un approccio *strutturale* — piuttosto che « strutturalista », ciò che comporterebbe una concettualizzazione che, forse, è già superata — nella stessa misura (ma non maggiore) di altri oggetti.
L'errore principale, in materia, deriva dal fatto che si considera assai spesso il cinema come un codice; la letteratura ne sarebbe un secondo, la pittura un terzo, ecc. Ora, ciascuno di questi mezzi di espressione è piuttosto un « linguaggio »: fa appello a più codici distinti, alcuni dei quali sono comuni a più linguaggi (e dunque, in ciascuno di essi, non specifici). L'unità del cinema, come quella degli altri linguaggi, è di ordine *testuale* e non di ordine codico: ciò che è proprio al cinema è la natura materiale del significante e del lavoro che vi si svolge: taluni codici le sono legati, e possono essere designati come i *codici cinematografici*; altri, invece, sono *filmici* senza essere cinematografici: compaiono nei film, ma anche altrove, in altre produzioni della stessa società, della stessa classe, della stessa epoca; intervengono quando si analizza un film, non quando si analizza il cinema. I differenti « linguaggi », e per esempio le differenti « arti », non hanno quel tipo di rapporti che i logici chiamano di esteriorità, o di esclusione: assenza di ogni zona comune (qui, di ogni codice comune); sono tra di loro in rapporti logici più complessi, che riguardano l'intersezione e/o l'inclusione. Così, il cinema include la fotografia: *riprende* i codici fotografici per ri-iscriverli a suo modo.

Lo studio immanente, lo studio dei *testi* (cioè, per noi, dei film) non ha per effetto di scartare la preoccupazione storico-sociale. E' invece, a mio parere, il solo approccio che ci dia una presa reale sulla storia delle culture. Le forme, come i contenuti, sono situate nella storia e richiamano a determinazioni che sono in ultima istanza infrastrutturali. Pertanto il cinema, come l'insieme delle arti, appartiene alla sovrastruttura, alla sfera dell'ideologia, all'antropologia culturale e non all'antropologia sociale (anche se questa determina quella). Per tale ragione il testo del film (il testo con i suoi codici) deve essere affermato in se stesso. Altrimenti, restiamo ancora a lungo in una situazione che conosciamo bene: invece di studiare la natura e i meccanismi precisi del *discorso sociale*, ci si accontenterà di generalità sulla sua *funzione* in rapporto alla società globale. L'analisi propria dell'istanza determinata sarà senza posa sacrificata al richiamo rituale e ripetuto della sua relazione (d'altronde non dubbia) con l'istanza determinante.
Terza domanda: Idealmente, l'analista del film dovrebbe possedere un grado di conoscenza almeno quadruplo: dovrebbe conoscere il cinema (cioè i film e le teorie del film), il linguaggio (= linguistica generale e semiologia generale), le elaborazioni moderne in merito alle nozioni di storia, di società e di cultura (= sociologia, etnologia, marxismo), e infine la sua posizione in quanto soggetto in tutto questo (=psicanalisi freudiana).
In pratica, questo vasto programma non è sicuramente sempre realizzabile. Ma ad allontanarsene troppo, si sfocia in quel tipo *radicalmente « naïf »* di discorso sul cinema, che occupa migliaia di pagine in tutti i paesi e che non lascerà alcuna traccia nella storia (perché di una storia si tratta) della costituzione progressiva di una scienza del film: discorso puramente ideologico, fantasmatico, opaco a se stesso.
Se si lasciano da parte alcuni illustri precursori, pochi, è solamente dopo gli anni sessanta che è cominciato un nuovo tipo di discorso sul cinema, che non sia immediatamente tacciabile di provincialismo, e che sia pari per il suo livello medio di maturità teorica a ciò che si va dicendo nelle altre scienze. Questo fatto, insisto, è *nuovo*: ciò significa che sono ottimista; ma significa anche che si tratta di fragile ottimismo.

TINO RANIERI

Oggi in Italia sui problemi attinenti al cinema è più in uso scrivere un libro che un articolo. Ed è anche più tecnicamente comodo, intendo come destinazione, come possibile ospitalità. Questi appunti-risposte che sto mettendo giù lo provano, domandatimi come sono da una rivista, « Bianco e Nero », all'atto in cui diventa collana di volumi. Nella circostanza si trova già forse l'inizio della prima risposta.
Il ritardo naturalmente esiste perché occorreva conferire traducibilità scientifica costante a qualche cosa che era stata a lungo, in principio, comunicazione giornalistica, anzi « mestiere inventato ». La critica cinematografica è stata per decenni critica ai singoli film e non all'autore di cinema. I primi a reagire, i pionieri, non a caso sono stati autori essi stessi. Gran parte dei critici di valore si è formata su quelle sollecitazioni, a volte sostenendole con focosa intelligenza, altre volte riuscendo a esaltare la lezione in lucide previsioni per l'avvenire. Umberto Barbaro, da noi (e Barbaro solo) seppe far collimare quel fuoco e quella lucidità. Del resto, un passo ancora e c'era già il neorealismo.
Tutti conosciamo l'operazione critica che ha accompagnato il neorealismo, lo ha difeso — così dentro come fuori le barriere dell'estetica —, ne ha spremuto i succhi e, forte della propria onesta coscienza, lo ha fatto vivere grazie alla teoria al di là del suo respiro reale. Così ingente è stato allora quel processo di nominazione del fenomeno, che i « ritardi » dello studio cinematografico sembravano scomparsi, e può darsi lo fossero. Ma il mandato ha finito per cadere oltre le scadenze per esaurirsi nell'esercizio di una puerile dicotomia: il tale regista è neo-

realista? sì? no? Fellini era già arrivato ed era questo il metro per discorrere di *Il bidone*, di *Cabiria*. Su questo terreno si sfaldò rapidamente il dibattito sulle polivalenze espressive che da noi venne chiamato « terza via ». E quando apparve sugli schermi italiani — già reduce da sette anni di proiezioni — *Quarto potere* di Welles, sapevamo soprattutto ch'era un film « giusto », perché era giusto smascherare Hearst.

La specializzazione (sociologica e stilistica) non donava nuove proposte metodologiche. Da qui, ma molto gradualmente, la necessità di verifica in linea interdisciplinare, specie verso le sperimentazioni linguistiche francesi, precedenti e contemporanee alla *nouvelle vague*. Qui si ha veramente l'impressione che la critica crei e non esprima soltanto, come l'Ideale artista barbariano. Ma — salvo per alcuni casi — sarà opportuno e salutare un ridimensionamento. A livello sovrannazionale non si va certamente d'accordo in questo campo (e la diversità sostanziale di vedute continua a tutt'oggi 1972). E' possibile avvedersi che parecchi *vagueurs* compiono piuttosto opera di rigetto che non di rivoluzione, e non è proprio la stessa cosa. L'analisi strutturalista trova il suo pascolo nel cinema « della memoria », che ha a monte del film i suoi significanti, e in quello della fenomenologia dei futuribili; abbiamo nominato Alain Resnais e Jean-Luc Godard. Un terzo uomo entra nel computo per il suo vasto contributo dialettico-scientifico. François Truffaut: da *I quattrocento colpi* a *Ragazzo selvaggio*. In Truffaut il travaglio del regista diventa esso stesso personaggio e film; esibito in misura diversa, ma sempre immanente, raddoppia il senso del film e gli regala una complessa didattica dell'avvenimento.

Ma è ancora discutibile se nel cinema « la dimensione propria dell'uomo è il linguaggio e ogni fenomeno sociale va interpretato secondo il significato dei segni » come asserisce Merleau-Ponty. Vi è pur sempre, e non riusciamo a strumentarla, la coercizione dei segni che nel cinema appaiono soltanto « cose ». Poiché oggi la comunicazione si esplica come comunicazione di cose, anche il linguaggio diviene lingua delle cose. E' quanto ha messo in crisi il gran maestro delle cose, Godard, il quale ha tardato un po' a comprendere che la matrice della sfusione è politica e deriva dai nuovi codici culturali neocapitalistici, destinati a istituire stereotipi classisti e aggiornate illusioni mercantili. Da allora Godard ha deviato verso ulteriori, non canalizzate forme di cinema d'intervento.

Importante è dunque per la critica verificare l'*escalation* delle matrici, ritornare a Barbaro attraverso Barthes piuttosto che agglomerare Barbaro in Barthes; in tutti i casi studiare di nuovo l'impulso inter-umano di Barbaro davanti ai problemi cinematografici differenziandolo dalla pur « affascinante » offerta antropologica degli strutturalisti francesi. Conforta il fatto che questa revisione è stata avviata, dagli uomini adatti e in appropriate sedi, proprio di recente, tra le molte incertezze del cinema italiano.

2) A me pare che il cinema odierno non sia ancora uscito dalla contraddizione tra il coraggio di guardare e la paura di vedere. Sotto questo aspetto un secondo dissidio, mostrare « essendo mostrati », incute sgomento, e presuppone laboratori di cui oggi pochi fruitori dispongono. Certo il cinema d'ipotesi oggi esiste, l'invenzione in divenire, la proposta da montare, il materiale del *prima* e del *durante* sono qui a portata del ricercatore. L'invito esplorativo non è più casuale come pochi anni addietro, allorché in *Les créatures* di Agnès Varda si assisteva contemporaneamente alla nascita dell'Opera e a quella del figlio del protagonista creatore. Ma l'indagine, sebbene emancipatasi dalla semplice curiosità e sviluppatasi in certi autori come convinzione, resta ancora rudimentale e non di rado si attesta su una dichiarazione di insufficienza (di estenuatezza) creativa, che dal personaggio risale senza difficoltà all'autore del film. Il tema dell'insufficienza, del dolore della propria vocazione investe tutta questa verifica, fino al vagheggiamento del non-film, estremo gesto politico o estetico.

Ora la morte del cinema, nei suoi dati correnti e comuni, è una delle premesse della questione. Molto cinema morrà quanto prima, è prevedibile e auspicabile. Ma è lecito pensare che morte del cinema e negazione del cinema (Marco Fer-

reri: « girare *contro* il film »; Glauber Rocha: « la maggiore contraddizione di un film è il suo linguaggio ») procedano su vie opposte, e che appunto dai « superstiti » si trarrano gli strumenti e le indicazioni per nuove ricerche strutturali. Su più larga scala assisteremo — a sterili esercitazioni particellari o a generalizzazioni empiriche finché nel cinema quale è oggi non sarà fatta giustizia del peggio. In altre parole l'occhio dello strutturalismo potrà giovare al cinema solo nell'opera di rigenerazione e trasformazione; per la demolizione possono valere anche solo gli strumenti critici tradizionali. La sperimentazione è sempre lecita e possibile, ma spesso ne andrebbe contestata la necessità. In questi giorni all'università di Milano si applica il metodo strutturalista a pagine del Petrarca e dell'Ariosto. Al cinema, in chiave strutturalista, ci si è dedicati soprattutto a Alfred Hitchchck. Io credo alla grande forza (positiva o negativa) dell'ipotesi, forza « aperta » dalle innumerevoli radiali. Ma è davvero buon esercizio lavorare sull'ipotesi di un'ipotesi di un'ipotesi? Diffido degli stereotipi scelti. Li vedo così lontani da qualsiasi prototipo.

Il fatto è che nel cinema, a me sembra, molte applicazioni critiche contemporanee inducono, anziché a una filosofia del linguaggio, a una sua strologata ritualizzazione; e il rituale è sempre chiuso. Il rituale non risolve l'antinomia fondamentale tra posizione e atteggiamento. Nessuno come Godard ha corso l'azzardo di abbarbicarsi ai riti delle idee gettando a mare le idee stesse; e quando ha tentato di rettificare, lo ha fatto senza l'ausilio della critica. Pensiamo anche a Jancsó. In Jancsó i vari livelli sembrano confluire armonicamente nelle corrispondenze desiderate, per la delizia degli strutturalisti. Gli Universali e gli Storici del discorso sono lì lì per darsi la mano. Ma quanto più si compenetrano più la lettura critica urta contro la pietra di un dogmatismo che di film in film diventa più intransigente proprio perché costituisce di quel cinema l'involucro *esterno*. Parliamo evidentemente dell'Jancsó finale, il più recente. Quello che è stato chiamato in Francia (e ora da poco in Italia) perché ponesse in mano a Jacques Charrier, a Monica Vitti il segreto del suo talento; e che, chiaramente, ha consegnato solo la scatoletta del rito.

E' nostro sommesso parere che molta parte della critica cinematografica possa e voglia correre alla ginnastica dello strutturalismo non ardimentosamente né scientificamente, ma solo quando l'autore glielo suggerisce fornendo proprie indicazioni, o meglio ancora salutari provocazioni. Siamo ancora a questo stadio. Gli agganci perfetti appaiono probabilmente Jean-Marie Straub e Pier Palo Pasolini, sui quali infatti infuriano in questo senso accesi scambi polemologici. Per Straub conta ancora più di tutte la sua opera d'avvio, che non dovremmo mai lasciare in dimenticanza: *Nicht Versöhnt*. Come non sentirsi vicini ai « nodi » del nuovo linguaggio dinanzi alla Vecchia col Fucile? Essa è segno significante ed è alveo di infinite specificazioni discendenti (« storiche ») diverse.

Con Pasolini la disputa è più acuta perché cagiona disturbo nel suo cinema il residuo soggettivo, autobiografico, inteso come freno antistrutturale. Ma, fuor di teoria, tale circostanza porta anche a un ricontrollo a vista degli strumenti conoscitivi in cui oggi Pasolini è pressoché unico nei « cantieri » del cinema, se si eccettuano certi geniali e mal conosciuti cineasti dell'*off* americano. Ripensamenti della camera, contraddizioni della prospettiva, cancellature a vista nell'inquadratura e nella realtà, diventano tutti contrassegni di una morfologia (ma anche di una genetica) dell'azione, che guidano a una nuova forma di vivere, in cui dopo tutto non dovrebbe vivere Pasolini soltanto. Il destino segnico-simbolico da varcare richiede una rinnovata concezione della vita, che si trova a monte e a valle del film in quanto tale, e che possiede nella rimonta faticosa del linguaggio il suo vero cartello indicatore. Un cartello indicatore che potrebbe essere l'essenza del problema così come impostata da Wahl, « parlare o tacere ».

Qui bisognerebbe anche dire dell'eventualità che la critica psicanalitica (raramente sperimentata nel campo del cinema, specie in Italia) fosse o avesse potuto essere, in un certo momento almeno, tratto di congiunzione tra vecchia e nuova critica. E' pensabile che la galleria delle ricreche linguistiche se ne sarebbe av-

vantaggiata —, nei limiti di un processo intermedio — negli anni della trilogia di Antonioni, dell'ingresso nelle cose del cinema di Alain Robbe Grillet, del primo Peter Brook, del grande Stan Brakhage, dei Polanski, dei Nemec, dei Kluge: quando cioè le finalizzazioni dei valori in corso di riconoscimento avveniva a livelli spazial-temporali sulla traccia della cosiddetta economia libidica, ovvero del binomio sicurezza-colpevolezza. Ancor oggi del resto l'analisi strutturalista, a volte, non sa fare a meno di quelle indicazioni (si pensi al lavoro critico su tutto Bernardo Bertolucci, anche fino a *Strategia del ragno* e *Il conformista*).
3) Più che generici mi sembrano di comodo, come ho già detto. Intervengono molteplici difficoltà a far sì che al momento una ricerca « divaricante » sia in sostanza una ricerca riduttiva, e che una ricognizione sia scambiata per chiarificazione. Il discorso tentato (parlo sempre della situazione in Italia) mi pare valga solo per una parte del cinema, e non unicamente per la parte « degna » di sopravvivere. Più ancora: si fa dell'isolazionismo ogni qual volta si parla del pubblico di domani senza tener conto del pubblico di oggi. Lo spettatore (oppure diamogli pure un nome più aggiornato, quel che volete, la cosa non cambia) è, si sa, « codardo e traditore », ma soltanto nella misura in cui s'illude di avere dallo schermo il via per la rivoluzione, per qualsiasi rivoluzione. Lo è non quando *evade* nel cinema, ma quando spera di esservi addottrinato. Ora il cinema non è che una prospettiva di liberazione, e tra le meno pure e purificabili. Siamo con Di Giammatteo quando dice che « ... è certo anche ragionevole affermare, sulla base di prove documentate, che il sistema linguistico cinematografico non esiste al di fuori della storia (sociale, culturale, economica) e che qualsiasi tentativo di isolarlo nei confini di una presunta purezza è destinato a fallire ». Si tratta di concertare con lo spettatore quali siano dunque le vere responsabilità dello sguardo da portarsi insieme fuori dalla sala di proiezione, nel mezzo della società che sviluppa la storia. Per far ciò, oggi come oggi, l'intercettazione stilistica (ma stavamo per dire il favoreggiamento) probabilmente non basta. C' il pericolo che — com'è capitato — di *La hora de los hornos* venga apprezzata sfrenatamente la prima parte a sfavore delle due successive; ricordate? La realizzazione del linguaggio non può precedere — se lo precede lo mistifica — il linguaggio della realizzazione.

CESARE SEGRE

1) La critica cinematografica ha la fortuna d'esser giovane, perché è giovane l'arte di cui si occupa. E' tanto giovane, anzi, da incominciare appena a esistere. Fatto sta che gran parte dei critici cinematografici, mancando sino a poco fa scuole e tradizioni critiche specifiche, hanno portato nell'esercizio della loro attività le prospettive della critica letteraria, oppure le risultanze d'una conoscenza anche agguerritissima delle tecniche cinematografiche. La conseguenza è stata nel primo caso di analizzare il film come una narrazione qualsiasi, nei suoi temi, nei suoi significati umani o sociali, nei suoi messaggi più evidenti; nel secondo caso di enfatizzare i valori formali, la tecnica delle singole inquadrature o delle sequenze, i virtuosismi delle riprese. Così, attraverso il puro e semplice condizionamento biografico-culturale dei critici, si è tornata a imporre con estrema semplificazione l'antitesi tra contenutismo e formalismo. Antitesi che, è noto, delimita lo spazio d'attività di ogni altra critica, ove comunque i tentativi di superamento sono pullulati sin da quando essa è stata avvertita.
Ma non credo che la critica cinematografica possa trarre grandi vantaggi da questi tentativi: il superamento deve avvenire all'interno del suo teatro d'operazioni. Ed è un'impresa in prima istanza più facile (gran parte del pubblico cinematografico vede il film soprattutto nel suo aspetto di vicenda, vera o possibile, e perciò gli aspetti formali appaiono soltanto come dei mezzi per rafforzare, rendere più incisivo o impressionante o suggestivo il racconto); in realtà più difficile se s'approfondiscano tutti i dati del problema, dal momento che gli aspetti formali del film non sono omogenei come nelle arti verbali o figurative, ma appartengono ai più diversi

ambiti: parola pronunciata e scritta, gesto, movimento, rumore, musica, colore ecc. nei vario modo d'esser ripresi, sincronizzati, accostati, sezionati, potenziati, sfumati ecc. Il modo di elaborare cinematograficamente gli elementi relativi a ognuno di questi ambiti costituisce un codice (funzioni del primo o del primissimo piano; panoramiche e carrellate, o zoomate; *flash-backs*; sequenze alternate o incrociate ecc.) e ha come oggetto altri codici (non solo quelli antropologici: verbale, gestuale ecc., ma i codici del gusto: il significato di un'alba o di un cielo grigio, di un lindo paesaggio coltivato o di un vallone tra alte rocce generano suggestioni convenzionali che, ben note a tutti i produttori di Kitsch, il regista può accettare o violare, nel secondo caso dando qualche chiave per intendere tale violazione). Trovare un « modello » che permetta di rendersi conto dell'uso contemporaneo di tutti questi codici è appunto uno degli obiettivi della semiotica. Perciò risponderei alla prima domanda dicendo che la critica cinematografica è *fortunatamente* in ritardo rispetto alla critica letteraria e figurativa: essa può cimentarsi in questi nuovi tentativi senza i gravami di una storia secolare, e avendo a oggetto prodotti che coprono solo pochi decenni, che cioè non chiedono un difficile inquadramento filologico.

2) Il cinema fornisce la prova dell'ineluttabilità del passaggio dallo strutturalismo alla semiotica (semiotica strutturale, sia chiaro). Troppo vi è urgente la spinta dei significati; e significati in movimento, anzi in lotta, e imbricati l'uno con l'altro. Nella letteratura, e particolarmente in poesia, vi può essere prevaricazione del significante sul significato (anche se, a mio avviso, il gioco sui significanti deve esser sempre suscitatore di significati su un diverso livello); nel film, per definizione rappresentativo e quasi sempre diegetico, il rapporto, peculiare delle arti verbali, tra significanti e significati si ritrova forse, con un salto di fase, in quello tra significati e senso — rapporto che, naturalmente, sussiste anche nell'opera letteraria, ove però i significati sono sempre mediati dai significanti. Quando vedo sullo schermo una persona o un animale che fa un gesto, o vedo un paesaggio, o un interno, non posso non cogliere un significato; il legame tra immagine e « cosa » è diretto e non arbitrario (dire iconico è poco), a differenza di quello tra significante e significato. Sarà invece la tecnica della ripresa o del montaggio a farmi capire se si tratta *del cane* o *di un cane* o *del cane Lassy*, di un gesto e di un particolare pertinenti al racconto oppure portati per necessità non significativa dall'azione.

Però la lingua opera su significati non solo lessematici (quelli delle singole parole) ma anche sintagmatici (quelli prodotti dall'accostamento grammaticale di parole). Questi significati si ritrovano nel linguaggio cinematografico, dove il montaggio possiede i mezzi sostitutivi per un *intanto* (contemporaneità), per un *e poi* (posteriorità), per un *perciò* (causalità) ecc., ma ancora con differenze nettissime. In una narrazione fonicamente o scrittoriamente filtrato in linearità — com'è sempre quella della lingua — si può dare in una, due o più frasi il contenuto di una stessa sequenza; si possono esporre particolari secondari della sequenza (ambiente, oggetti ecc.) con frasi indipendenti descrittive o inserendo particolari nelle frasi narrative. Anche dunque ad attenersi ai soli aspetti contenutistici, appare chiaro che lo sviluppo temporale d'una sequenza filmica è costitutivamente molto più ibrido, ma cronologicamente più univoco di quello d'una serie di frasi narrative, perché contiene in sé, e muove assieme, tutti i partecipanti, animati o no, dell'azione: è uno sviluppo che s'identifica (naturalmente a volontà, anzi arbitrio, del narratore) con la stessa durata. Prima conclusione: la necessità di trasporre a un mezzo diverso, più convenzionale, un'azione vera o fittizia, porta con sé un'articolazione e una gerarchizzazione dei contenuti. In questa prima fase il critico cinematografico deve operare, a scopo descrittivo, su ciò che lo schermo gli mostra, come lo scrittore sulla realtà. Salvo che lo scrittore è libero di scegliere, e anche deformare, come vuole, mentre il critico dovrebbe mirare a un linguaggio oggettivo: il metalinguaggio verbale del linguaggio visivo-fonico del film.

Sin qui ho parlato, per una prima approssimazione, di rozzi contenuti. E' già risultato che mentre la linearità ibrida e solo temporale della narrazione filmica permette la compresenza nel tempo di numerosi discorsi-verbali, discorsi-gestuali,

discorsi-presenziali, la linearità più esclusiva e arbitraria della lingua, in cui l'unico tempo riconosciuto incontestabilmente è quello del discorso verbale, deve sezionare e ordinare secondo una certa logica sintattica i suoi prelievi da una finzione narrativa che possiamo immaginare integrale come quella filmica (anche se poi è l'immaginazione stessa a farsi in un caso più visiva, perciò integrale, e nell'altro più definitoria, e perciò selettiva). S'è poi visto che il copione e il montaggio cercano di mettere in atto una sintassi narrativa: indicando se un fatto è generale o singolare, se tra scene rappresentate successivamente c'è contemporaneità o affinità analogica (metafora) o successione, e in che senso (si pensi alle tecniche per avvertire che un inserto ha carattere memoriale, allude cioè al passato); se la successione è solo cronologica o ha carattere causale ecc. Un punto, questo, su cui non mi soffermo perché qui le tecniche letteraria e filmica sono assai simili, e i rapporti reciproci di imitazione intensi sin dai primi anni del cinema. Ma non è solo alla creazione d'un metalinguaggio filmico che la semiotica potrà dare un apporto determinante. Essa dovrà permettere di ordinare in un « modello » necessariamente complesso tutti i codici di cui il cinematografo fa uso. Si tratta di due gruppi già determinabili a priori: un primo gruppo comprende i codici propri della vita sociale in genere o in particolari ambienti, entrati nel film come materiali della realtà, alla pari delle caratteristiche fisiche e psichiche di uomini e animali, dei fenomeni naturali ecc.; un secondo gruppo invece comprende i codici messi a punto specificamente per il mezzo di espressione cinematografico: così la dissolvenza, diversamente attuata a seconda del rapporto tra la precedente e la seguente scena; così la funzione indicativa dell'accompagnamento musicale (in un giallo o in un film poliziesco lo spettatore distingue benissimo la musica che accompagna una parentesi romantica da quella che preannuncia una scena di terrore o da quella che rende più angoscioso un inseguimento); così il valore dell'alternanza tra colore e bianco e nero, e così via.
E' stato detto che il cinematografo non ha fonemi, ma soltanto frasi, o al massimo parole. Quanto accennavo prima sull'eventuale trasposizione in lingua del discorso filmico mostra che l'asserto va ancora precisato: le frasi del film corrispondono al livello profondo della sintassi, non a quello superficiale; tant'è vero che la pluralità di possibili trasposizioni di una stessa scena corrisponde esattamente alla pluralità di strutture superficiali che, nella grammatica trasformazionale, possono corrispondere a una stessa frase del livello profondo. Ne dedurrei che la forma e la sostanza dell'espressione nel cinema corrispondono alla forma e alla sostanza del contenuto del discorso linguistico. Avremmo insomma una specie di *décalage* dei livelli, che merita approfondimenti. Per il momento mi basta soffermarmi su una considerazione che il già detto impone: il linguaggio filmico ha nessi sintagmatici, e in particolare sintattici, meno precisi della lingua, in altre parole accetta solo parzialmente quella logica del discorso che è già molto più illusoria della logica formale.

E' a questa libertà delle specificazioni discorsive che corrisponde l'elasticità con cui il linguaggio filmico istituisce e conserva i codici del linguaggio filmico. Sappiamo tutti che, mentre certi procedimenti perdurano sin dai primi anni della cinematografia, molti altri sono stati e sono di continuo rinnovati, persino capovolti. Evidentemente la realtà visiva, anche se si sottopone in una certa misura alla convenzionalità dei codici, vi è intimamente ribelle, non è disposta ad attuarli passivamente e definitivamente. Per questo l'affermazione che il linguaggio filmico ha poca grammatica e molta retorica (nel senso di codice stilistico) dovrebbe esser riformulata così: il linguaggio filmico accetta solo le articolazioni pregrammaticali e preferisce una stilistica in divenire a una rigorosa retorica. Possiamo ora accennare a quello che è, a mio parere, il punto più importante. Partiamo da un'osservazione banale: il linguaggio filmico subordina a se stesso, come materiale costitutivo, una somma di linguaggi: quello delle immagini e del loro movimento, quella della lingua parlata e scritta (cartelli, insegne, lettere inserite nell'immagine o didascalie), quello del costume (norme generali, moda, ambientazione), quello dell'accompagnamento musicale ecc. Ognuno di questi

linguaggi ha elementi denotativi e connotativi, salvo prevalenza degli uni o degli altri (quello connotativo nella musica, per es.). Ora, introdotti nel linguaggio filmico, questi vari linguaggi assumono nuove denotazioni e nuove connotazioni, e possono persino capovolgere il rapporto denotazione-connotazione. Un quartetto di Mozart può riflettere i suoi valori connotativi su una scena, ma può anche denotarla, qualificando un tipo di ambiente o di cultura, o denotarla per antifrasi scherzosa o sarcastica, se usato ad accompagnare, poniamo, i gags di un comico o una scena di massacro. Le connotazioni mistiche di una predica posson servire a denotare un personaggio: per es. affetto da paranoia religiosa. E' un'analisi che si può svolgere con una discreta facilità. Ma diventa molto più difficile quando si affrontino le immagini stesse. Perché è lì che, con la maestria nell'uso della macchina da presa — ma, prima, della sceneggiatura e, poi, del montaggio — s'istituisce la denotatività o la connotività di ogni particolare. Lo stesso gesto può denotare un tipo di persona o connotare un tipo di reazione istintiva; lo stesso movimento può essere connotato in modo opposto a seconda dell'angolazione (un incedere lento ripreso dal basso o seguito a mezza altezza porta a interpretazioni ben diverse); l'importanza, narrativa o sentimentale, del medesimo oggetto (la stessa coppa può aver contenuto le rose di un'amica perduta o il veleno per un assassinio, l'ultima goccia d'acqua d'un prigioniero o l'assenzio per una sbornia solitaria) può essere evidenziata con sicurezza.
Si potrebbe dire che il divario, non sempre netto nella realtà, fra segni e indizi, diventa nella narrazione filmica un'osmosi continua. Ma credo che un'analisi portata a fondo indurrebbe piuttosto a riprendere anche qui la formula dello sfasamento dei livelli che ho usato prima. Resta, per attenermi alle domande del questionario, che questo studio dei rapporti non solo tra connotazioni e denotazioni, ma tra le connotazioni e le denotazioni di ogni sottolinguaggio entro le connotazioni e le denotazioni del linguaggio filmico, sarà reso possibile da un approccio semiotico, purché rigoroso. Con vantaggi non soltanto teorici. Il « modello » che andrebbe messo a punto potrebbe diventare infatti, anche, un modello descrittivo.
Ed è allora che l'istanza storico-sociale troverebbe piena soddisfazione: cioè migliore e più approfondita che in una semplice analisi contenutistica. Perché i due gruppi di codici cui s'accennava prima (quelli dedotti dalla realtà e quelli appartenenti alla narrazione filmica) sono prodotti storici e si trasformano sotto la spinta delle forze socio-culturali; perché la combinazione dei due gruppi di codici viene operata diversamente sia in conseguenza di condizionamenti esterni, sia per una precisa volontà, quella che dà senso al prodotto artistico, quella che viene chiamata con solennità non sempre inopportuna il messaggio. Ma l'istanza storico-sociale è sollecitata soprattutto dallo scontro ad alto potenziale tra la necessità comunicativa, ineludibile per un *mass-medium* come il cinema, e l'aspirazione innovatrice, e perciò deformatrice di codici, propria dell'artista. L'antinomia tra vecchio e nuovo, tra codici acquisiti e codici da istituire, tra comprensibilità e rivoluzione espressiva, costituisce una sintesi di storia, e una sfida persistente per l'artista.
3. Considero positivamente i tentativi sinora esperiti di fondare una semiotica del linguaggio filmico. Tentativi, per il momento, come riconoscono gli autori stessi; ma in pochi anni i progressi sono tali da promettere risultati molto più consistenti. Certo, occorrerebbe che attorno all'attività per ora abbastanza isolata dei teorici si sviluppassero veri centri di studio (non dilettanteschi) con i mezzi di ricerca indispensabili. In Italia, non direi che per ora la situazione sia, sotto questo aspetto, brillante.

NAZARENO TADDEI

1. Non mi sento abbastanza preparato per rispondere a questa domanda.
Ho tuttavia l'impressione che, nonostante il molto che s'è scritto e che si scrive,

la critica cinematografica — salvo eccezioni — non si sia particolarmente avvantaggiata dei nuovi studi strutturali. Forse non è escluso il fatto che le nuove proposte (se così le vogliamo chiamare) siano state colte più nella loro effervescenza terminologica che nella loro sostanza; per cui, col vizio oggi abbastanza diffuso di assolutizzare le parole anziché i concetti, ci si è trovati di fronte a modi di dire e di vedere le cose, culturalmente parlando, che non si sa spesso dove abbiano la testa e dove la coda, se non appunto in tale assolutizzazione. E' ciò che succede di solito quando qualcosa diventa di moda. E lo strutturalismo oggi è di moda. Ma strutturalismo non è ancora scienza della struttura (v. sotto). Chi poi è solo orecchiante anche circa lo strutturalismo, mi pare sia assai lontano dal poter dare apporti d'un qualche valore — a parte il fatto di costume — a un campo applicativo.
Ciononostante, non penso che la critica cinematografica sia in ritardo rispetto a quella delle altre forme espressive. E ciò — ripeto che qui posso esprimere solo una impressione — perché anche negli altri settori critici mi pare di notare la stessa assolutizzazione terminologica, la stessa insufficienza di approfondimento, la stessa sovrapposizione di strutturalismo con strutturalità e quindi di informazione materiale con espressione del segno sia iconico sia verbale.

2. Jean Piaget scrive (*Le Structuralisme*, 1968): « Lo strutturalismo è un metodo e non una dottrina, o, nella misura in cui diviene dottrinale, esso conduce a una molteplicità di dottrine. » (pag. 123) « E' dunque evidente che se si cerca di definire lo strutturalismo in opposizione ad altre posizioni e insistendo su quelle ch'esso ha potuto combattere, non si troveranno che diversità e contraddizioni, legate a tutte le peripezie della storia delle scienze o delle idee. » (pag. 6)
E Jean-Marie Auzias (*Clefs pour le structuralisme*, 1967): « Noi vediamo dunque da una parte che lo strutturalismo è Lévi-Strauss, ma ce ne sono ben altri che non sono nella sua linea. » (pag. 12)

Con la parola « strutturalismo » (come dice anche Christian Pagano nel suo *Histoire et lexique de la communication*, 1969) si intende un complesso di correnti di pensiero, convergenti solo per il fatto di partire o di appoggiarsi al concetto di struttura. Ma anche tale parola ha svariate accezioni, alcune delle quali assolutamente divergenti: secondo Piaget e dopo lui altri, la struttura si definisce per le tre caratteristiche di totalità, trasformazione, autoregolazione; secondo altri, più ancorati al modello linguistico, la struttura è una costruzione teorica che applicata a un certo oggetto lo fa apparire « sistematico » (il metodo strutturale, secondo Levi-Strauss, tende a individuare forme « che sono fondamentalmente le stesse per tutti gli spiriti e che si scoprono attingendo la struttura incosciente che soggiace a qualsiasi istituzione e a qualsiasi costume » (*Anthropologie structurale*, 1958), dove si nota — nella chiarezza dell'intuizione definitoria — l'interpretazione esclusivamente antropologica di un fenomeno che non è solo tale). Altre accezioni si potrebbero riscontrare, soprattutto nel tentativo di comporre le posizioni estreme.

Ci si può chiedere dunque anzitutto in quale senso o in quale ambito o a quali livelli, il Questionario parla del « rapporto tra momento "storico" e momento del rinvenimento delle invarianti » quale di « uno dei punti nodali dello strutturalismo ».
E' arcinoto che De Saussure parla di diacronia e di sincronia (i due citati « momenti », appunto); ma il suo discorso si riferisce alla linguistica e più precisamente alla lingua. Applicarlo al cinema e in genere al linguaggio *dell'immagine* (non necessariamente: *di immagini*) richiede tutt'altra impostazione o per lo meno tutt'altro filo di discorso.

Già il De Saussure, infatti, notava che i segni verbali costituiscono uno solo degli aspetti della funzione semiotica e che la linguistica è solo un settore particolarmente importante ma limitato di tale disciplina.
E Christian Metz — sebbene un po' in ritardo e senza sfruttare pienamente la costatazione — nota che il cinema è un linguaggio senza lingua.
Il Piaget, poi, con maggiore precisione (ma con concetto a sua volta maggiormente

precisabile), osserva che « la funzione simbolica o semiotica comprende, oltre il linguaggio, l'imitazione sotto le sue forme rappresentative » (il cinema appartiene appunto a un linguaggio che ha alla base la « rappresentazione » anche da parte del segno!); e che « troppo spesso si dimentica che lo sviluppo della rappresentazione e del pensiero (senza parlare ancora di strutture logiche) è legato a questa funzione semiotica in generale e non solo al linguaggio »; quindi certamente non si possono confondere nemmeno due linguaggi che esprimono l'uno per concetti, l'altro per rappresentazioni.

Per quanto riguarda più direttamente il problema dei momenti diacronico e sincronico, si può ricordare che il De Saussure ha insistito molto nel dire che esso nasce dal fatto della convenzionalità del segno verbale. Infatti, proprio per tale sua natura, il segno verbale non ha rapporto intrinseco con la cosa significata; di qui la necessità d'una considerazione sincronica e di una diacronica. Ma il segno-immagine — per il fatto di essere rappresentazione e quindi per il fatto di essere segno attraverso il suo specifico e individuale *modo* di essere rappresentazione — si differenzia sostanzialmente dal segno-parola; e quindi il problema eventuale del diacronismo e del sincronismo va ricercato altrove che in quelle considerazioni strutturalistiche che hanno fatto nascere la terminologia in questione.

Pertanto — tornando al Questionario — è certamente possibile accettare l'idea di un possibile rapporto tra momento storico e momento sincronico dell'opera; ma non pare esatto legare questa possibilità al fatto strutturalistico (non ho detto « strutturale », ch'è tutt'altra faccenda!). Così pure, per la critica, un discorso diacronico (attento cioè alla « matrice storico-sociale del costruirsi dei segni ») è conciliabile con uno sincronico (attento cioè al momento « immanente »), qualora lo si faccia come va fatto, evitando cioè confusioni ed equivoci.

Il rapporto tra momenti sincronico e diacronico (o storico-sociale) può aversi sia da parte del segno, sia da parte del contenuto mentale dell'autore di cui il segno è veicolo.

Ma da parte del segno, si tratta di un fatto stilistico che non è esattamente il fatto strutturale, anche se ovviamente lo stile si manifesta concretamente attraverso la struttura e, più precisamente, in una certa struttura realizzata. Da parte del contenuto mentale interessato al rapporto, può trattarsi tanto dell'idea che l'autore vuole esplicitamente comunicare, quanto di un suo fondo mentale più o meno conscio a lui stesso.

Non si vede tuttavia che e come ci possa essere interdipendenza, almeno necessaria, tra questi tre aspetti. In altre parole, non pare si possa affermare che in un film la « storicità » del linguaggio sia necessariamente legata alla « storicità » dell'idea, anche se ovviamente la contingenza « storica » può ritrovarsi (e forse si ritrova sempre) nell'uno o nell'altro aspetto dell'opera o in tutti. Ne è prova gran parte, se non tutta, la produzione contemporanea.

Si veda p.e. — e cito a caso — *Żabrinsky Point* di Antonioni, che, aggiornato tematicamente per lo meno quanto *Blow-up*, stilisticamente è strutturato — a notevole differenza da questo che pur gli è anteriore — in forma piuttosto tradizionale, nonostante le novità materiali di alcuni frasi filmiche; oppure *Vento dell'Est* di Godard che, nonostante l'apparente novità, risente della più comune struttura narrativa in senso strettamente cinematografico (non bastano infatti le rigature volute o le pause iconiche — fatte a quel modo — per determinare un nuovo stile al livello che ci interessa sotto questo profilo); oppure *L'anno scorso a Marienbad* di Resnais che, con linguaggio veramente nuovo, tratta una tematica, legata al nuovo, solo per una connessione abbastanza esterna con la corrente del *nouveau roman.*

Il « contenuto che diviene forma » è un bellissimo slogan; ma come tutti gli slogans va inteso bene, pena altrimenti sembrare ed essere una grossa sciocchezza.

Bisogna per lo meno saper bene che cosa si intende per contenuto e che cosa per forma. In questo contesto, noi intendiamo per contenuto l'oggetto idealogico

della comunicazione e per forma il modo concreto in cui tale comunicazione si attua nel segno.
E' evidente che nella realtà esiste il segno, il quale è insieme forma e contenuto (e in questo senso il citato slogan è esatto). Ma con questo preciso taglio, non è più nemmeno possibile parlare di sincronia e di diacronia.
Quando invece — con perfetta liceità — si vanno a cercare nel segno aspetti particolari, come quelli dei due citati momenti, ecco allora che bisogna vedere la cosa sotto diverso taglio, « categorizzare » (come direbbe Bruner) tali aspetti, vederne le caratteristiche a livello di teorizzazione e di universalità, che bisogna rispettare fino in fondo, pena altrimenti il prendere Roma per Toma, attribuire a tizio quello che è di caio.
Non è vivisezionare la realtà; non è tagliare il capello in quattro: è semplicemente vedere con maggiore ingrandimento, il che significa forse vedere con occhio più scientifico che culturale o empirico.
E l'operazione è necessaria, non solo lecita. Infatti non si possono confondere i tre mondi dell'oggetto, della conoscenza e dell'espressione. Tutto quello che noi conosciamo è mondo dell'oggetto, che esiste indipendentemente da noi e dal nostro atto di coscienza, anche se per noi comincia a esistere nell'istante e al livello di tale nostro atto. E proprio per questo dobbiamo parlare di due mondi diversi. Altrettanto per l'espressione: nel segno — ch'è un oggetto a sua volta, ma da noi prodotto per esprimere o per comunicare — c'è il frutto del nostro atto di coscienza. Nell'attuarsi del segno, esso porta con sé il passaggio tra i primi due mondi (con tutte le conseguenze di adeguatezza e di limite e forse d'errore) e si incontra di fronte a un nuovo passaggio (dal mondo della conoscenza a quello dell'espressione), nel quale deve fare i conti con la capacità espressiva del comunicante, con la materia di cui è fatto il segno stesso ecc., importando nuove e diverse conseguenze di adeguatezza e di limite fino forse alla menzogna, voluta o non voluta.
E' evidente, dunque, che ogni contenuto si attua concretamente in una forma e che il segno che mi sta di fronte è insieme forma e contenuto senza possibilità di separazione reciproca. Ma è altrettanto evidente che lo stesso contenuto idealogico, prima d'essere stato espresso in un preciso segno, avrebbe potuto venir espresso in mille forme diverse. L'argomento probante è parallelo a quello portato da Piaget nella discussione de Saussure-Benveniste (a proposito della convenzionalità del segno verbale) quando osserva, in favore del De Saussure, che la stessa molteplicità delle lingue attesta la convenzionalità del segno verbale e che il simbolo può essere d'origine individuale come nel gioco simbolico o nel sogno. Per noi, qui, la molteplicità delle forme, possibili a un unico contenuto, è la prova che il vino nuovo può stare in otri vecchi e viceversa, anche se ovviamente il vino vecchio messo in otri nuovi può guastarsi e il vino nuovo messo in otri vecchi può farli scoppiare.
In altre parole, nella concretezza della realtà un film è unico e irripetibile e il suo contenuto è imprescindibilmente legato alla forma in cui si trova di fatto espresso; tuttavia, altrettanto concretamente, quella imprescindibilità del qualcosa-che-esiste-già-in-certo-modo non è imprescindibilità aprioristica, per un contenuto, di manifestarsi in una forma piuttosto che in un'altra.
Che se si vuole indagare la ragione per la quale ciò-che-esiste-già non può essere che quello che è (ma insieme avrebbe potuto, prima, venire a esistere in altro modo), la ragione cioè per la quale la imprescindibilità del post factum non è imprescindibilità dell'ante factum, ci accorgiamo che tale ragione è molto semplice: nell'autore — affinché potesse fare l'opera — dovettero esserci l'*idea della cosa da dire* (il vero e proprio contenuto idealogico o tematico) e l'*idea del segno* chiamato a esprimere quell'idea. Che sul piano esistenziale le due idee non esistano separate in momenti o visioni diverse, non pregiudica affatto. L'esperienza creativa lo dimostra continuamente e basta citare Fellini e Bergman per indicare due autori che partono da due strade diverse (dall'idea del segno il primo, dall'idea della cosa il secondo) per arrivare all'opera. Il primo matura

l'idea della cosa a mano a mano che l'idea della cosa si sviluppa. E non in senso cronachistico o temporale, ovviamente. E lo stesso si riscontra anche, p.e., in autori diversi dell'*underground*, quando chi parte con un preciso spunto tematico e va alla ricerca delle immagini per esprimerlo segue la strada dell'idea della cosa, mentre chi mette in libertà la camera segue la stessa strada del segno se, raccolto il materiale, lo coordina per dargli un senso, qualunque esso sia.
Si potrà osservare che allora il problema si sposta, ma non cambia. Si potrà cioè obiettare che, pur ammessa la distinzione tra idea della cosa e idea del segno, di fatto, in una concreta realtà storica, tanto l'idea della cosa quanto quella del segno (o almeno la seconda) risentiranno del momento storico-sociale e quindi — almeno sul piano dei fatti — sarà imprescindibile il rapporto tra i due momenti sincronico e diacronico.
L'obiezione è tutt'altro che spregevole; ma sarebbe abbastanza grossolano il lasciarsene convincere.
Il contesto del Questionario lascia intendere — e la natura stessa del problema impone — che l'interrogativo circa il rapporto tra momenti sincronico e diacronico dell'opera cinematografica non è senza gravi conseguenze tanto in campo critico quanto in campo esistenziale e operativo. Infatti, ad esempio, se il rapporto fosse di necessaria dipendenza, è chiaro che il giudizio circa la validità d'attualità tematica di un'opera ne inferirebbe la validità anche sul piano estetico e viceversa.
Purtroppo, non è raro nella cronaca (non vorrei dire: nella storia) della critica cinematografica incontrarsi in equivoci di questo genere: posizioni critiche peraltro che si distruggono da sole col continuo fluttuare da destra a manca, con revisioni e revisioni delle revisioni, col negare o disprezzare oggi quello che ieri si affermava e si stimava. E non si può esattamente invocare la dialettica della storia per mascherare di cultura o di sensibilità ai tempi ciò che è solo frutto di mancanza di basi critiche e culturali.
Da analoghi equivoci nascono anche altre conseguenze più direttamente pratiche e socialmente gravi, quali l'ottusità di certa censura, la politicizzazione — praticamente inutile — di certe iniziative culturali, la strumentalizzazione a fini di potere (qualunque esso sia) di tutto quanto capita sotto mano e quindi anche del cinema. E' chiaro che qui parlo di cose legate alla critica e non di iniziative che — salvi i princìpi critici — impostano anche il cinema in linee di prevalente interesse storico-sociale: il mio discorso qui è cinematografico e non ideologico o politico.
L'obiezione, dunque, esige una risposta, poiché per quanto sottilmente teorica tocca un campo che possiamo senz'altro dire esistenzialmente vitale; e ovviamente la critica non può essere avulsa dalla vita.
In senso strettamente teorico, bisogna sottolineare la distinzione già fatta: per quanto una « idea della cosa » possa risentire praticamente del momento storico in cui è concepita (si noti che il momento storico appartiene al mondo dell'oggetto, mentre l'idea della cosa al mondo della conoscenza) e per quanto una « idea del segno » possa risentire dello stile del momento (e siamo ancora — ad altro livello — nel mondo dell'oggetto e in quello della conoscenza), non si potrà mai confondere tra leggi della struttura (= mondo dell'espressione a livello potenziale) e modi concreti in cui queste leggi sono applicate in una determinata opera (= mondo dell'espressione a livello di attuazione individuale e concreta, che — come diremo — diviene mondo del conoscibile di fronte all'attività critica).
Sono i modi concreti che risentono del momento diacronico e non le leggi, le quali, come formulazione appartengono al mondo della conoscenza; ma, come specchianti una realtà, appartengono al mondo dell'oggetto e quindi, legate alla natura della materia e della comunicazione, prescindono dal tempo e attuano il momento sincronico.
Quei modi concreti sono, a un dato momento, formule. E le formule non si possono assolutizzare, proprio per il fatto diacronico.

E' il fatto sincronico (ma a questo punto converrebbe ormai abbandonare una terminologia inventata per un linguaggio che non è quello del cinema), è ciò che fa sì che il segno cinematografico sia espressivo oltre che rappresentativo, è cioè la natura del linguaggio cinematografico che può essere — solo in certo senso — assolutizzato; poiché è e resterà sempre vero, nonostante qualsiasi contesto storico contenutistico o stilistico, che il segno cinematografico esprime rappresentando « de-formatamente », nei propri contorni, i contorni della cosa rappresentata. Dove, l'aspetto di rappresentazione si aggancia alla cosa che sta davanti all'obiettivo della camera e l'aspetto di « de-formazione » si aggancia all'autore che — pur costrettovi dalla natura del mezzo tecnico, oltre che dalla propria volontà espressiva — opera le sue scelte circa la cosa da rappresentare e circa il modo di rappresentarla, proprio per esprimere il proprio contenuto mentale.
Ed ecco allora che quando passiamo al campo critico, lo schema si ripropone, pur adattato: l'opera è l'oggetto di conoscenza come segno, cioè come veicolo del contenuto mentale dell'autore. Ciò significa che il segno od opera è il mezzo attraverso il quale io posso conoscere quel contenuto mentale. Ma questa mia conoscenza viene a entrare in un mio mondo cognitivo nel quale esistono già le conoscenze relative al momento storico-sociale: io posso far confronti ed esprimere giudizi. Siamo però sempre nel mondo della conoscenza, cioè adeguatezza e limiti e forse errore.
A questo punto, io posso esprimere a me stesso o ad altri, con segni generalmente verbali, quel giudizio circa il rapporto tra i due oggetti della mia conoscenza. Con tali segni è interessato il mondo dell'espressione, che è la mia e non quella dell'autore dell'opera che ho giudicato e che era stata l'oggetto della mia conoscenza.
A sua volta, la mia espressione diverrà oggetto di conoscenza da parte di chi mi ascolta o mi legge, il quale potrà a sua volta ancora fare una sua espressione e così via.
Come si vede, in tutti questi procedimenti ci sono un momento « immanente » e uno « storico » (se li vogliamo chiamar così), esattamente come per il caso del cinema contemplato dal Questionario. E come si vede, il cinema si differenzia dagli altri casi solo per essere un particolare linguaggio, cioè linguaggio dell'immagine audioiconica anziché solo della parola non immaginificata. Ne segue che di per sé il costruirsi dei segni — come dirò sotto — ha altre matrici da quelle del rapporto sindiacronico.
Ma nel contempo si può anche vedere come il legare, da parte di qualcuno, il campo critico a una partenza indiscriminatamente storico-sociale equivalga ad appoggiarlo sulla finzione o sul vuoto, anziché sulla realtà e come lo stesso giustissimo e doveroso interesse per la realtà storico-sociale venga affidato a un manichino, anziché a un operatore valido. Ontologicamente, infatti, oggetto conoscenza e segno sono realtà, ciascuna con sua tipica natura; ma mentre, esistenzialmente, l'oggetto (attraverso la conoscenza o la conoscenza stessa quand'è oggetto) è la realtà e il segno la finzione; criticamente invece, la realtà è il segno (perché oggetto della conoscenza) e l'oggetto è la finzione. E qui siamo in campo critico. Possiamo e dobbiamo passare dal campo critico a quello esistenziale; ma non lo possiamo fare svuotando la realtà della critica, pena il restare — appunto — con un manichino ovverossia con un pugno di mosche.
Mi pare dunque che la maniera più esatta e concretamente più efficace a ogni effetto di impostare il problema critico di fronte a un'opera cinematografica sia la seguente: leggerne la struttura fino a cogliere il contenuto mentale dell'autore (quello conscio ed esplicito e quello dei suoi fondi mentali); coltolo esattamente — e solo dopo averlo colto — passare a una duplice operazione valutativa: quella tematica (che potrà essere storico-sociale, politica o altro) di tale contenuto mentale e quella estetica del modo in cui quell'idea è stata concretamente espressa, ivi compreso l'aspetto di storia del linguaggio o dello stile. Mi pare questa l'unica maniera — tra l'altro — di salvarsi dallo Scilla del contenutismo

e dal Cariddi del formalismo, ambedue sterili e controproducenti culturalmente. La « storicità » delle tematiche non è la « storicità » dei linguaggi, anche se in un preciso caso « storico » una certa tematica è stata espressa in un certo modo linguistico.

Ciò peraltro non significa affatto che il momento storico non influlisca sullo sviluppo delle tematiche e su quello dei linguaggi: sarebbe idiota negare un tale influsso. Ma proprio perché tale influsso esiste ed è operativo, bisogna dedurne che la natura del linguaggio e anche quella delle idee non può confondersi col momento storico in cui essi si manifestano. Se non fosse così, non esisterebbe più nemmeno il fatto storico, se per storia intendiamo il continuo divenire di situazioni: la situazione infatti è tale proprio perché c'è un sostrato che a mano a mano si « situa » in maniera diversa dalla precedente.

Ci si può chiedere piuttosto in che consista tale influsso ch'è pure un rapporto. Direi ch'è un rapporto d'esistenza e non d'espressione: il momento storico — ch'è un complesso di situazioni vitali le quali giungono a ciascuno di noi direttamente o indirettamente come mondo di « oggetti » a un mondo cognitivo (con tutte le conseguenze pratiche ed esistenziali derivanti dalla nostra realtà biopsicosociologica) — ci dà un certo genere di esperienze che non possono non toccare tutto l'arco della nostra esistenza, ivi compreso il modo di esprimerci: diremo « lei » e non « la Signoria Vostra », mostreremo un'automobile e non una carrozza, pur restando liberi — se lo vogliamo — di fare un film in costume per esprimere certe situazioni contemporanee (il *Decameron* di Pasolini ne è un esempio). Circa poi lo sviluppo del linguaggio cinematografico, il discorso si può ripetere per analogia. Tenendo ben presente che novità tecnica non è novità espressiva anche se quella può essere ed è strumento di questa, i modi di usare le leggi della struttura potranno risentire di formule nuove, più o meno continuamente cangianti, ma sempre radicate su alcuni pilastri (« il rivolgersi a una persona autorevole » col lei o col la Signoria Vostra; « il mezzo di locomozione » automobile anziché carrozza ecc.): il quadro, la figurazione, la connessione per attacco o per stacco o per dissolvenza, l'uso sincronico o asincronico del sonoro ecc.

Da un certo uso dell'immagine iconica o sonora, potremo conoscere filologicamente se il film è di un certo o di un cert'altro periodo; in un certo periodo si userà più l'una o l'altra formula di presentare i suddetti pilastri. Ma ciò non pare sufficiente per dire che teoricamente alla critica si impone oggi un discorso diverso, se non in senso di competenza e di serietà.

E aggiungerei che proprio l'esigenza di revisione che l'attuale situazione storico-sociale impone può realizzarsi solo qualora non si perdano d'occhio le elementari ma basilari considerazioni legate a un'esatta prospettiva delle cose. La rivoluzione esige d'aver i piedi ben per terra. E certa rivoluzione odierna mostra che don Chisciotte — che pure in partenza aveva ragione — è d'attualità anche oggi. Mi pare dunque resti valida l'impostazione che ho accennato. Ed è vera e propria impostazione critica, se critica significa arte o scienza del cogliere il punto di giudizio (non si può giudicare ciò che non si conosce). Con la lettura si coglie tale punto, con la valutazione lo si giudica: e il giudizio esige dei raffronti, tra i quali, ovviamente, c'è anche quello storico-sociale, importantissimo ma non unico, anche se oggi è quello maggiormente di moda.

Concluderei quindi dicendo che il costruirsi dei segni non deriva da una matrice storico-sociale (se non in senso molto derivato), bensì: da una parte, dalla natura della materia filmica che ha sue invalicabili leggi strutturali (il citato Godard, proprio con la sua esasperata, ma vana, volontà eversiva ne è la prova più evidente) e, dall'altra, dall'autore e dalla sua concezione o fattualità stilistica. E' a proposito dell'autore, non del segno, che si può parlare eventualmente di matrice storico-sociale, con tutte le conseguenze che ne derivano.

La critica non può, a mio avviso, prescindere dalla realtà concreta delle cose come sopra ho detto: in questo caso, da quella del linguaggio cinematografico. Da questo, e non dall'esterno, bisogna partire per giungere validamente anche a una considerazione storico-sociale dell'opera.

3. Anche su questo punto non mi sento sufficientemente preparato a risondere. Dei tentativi di « modello » che conosco, nessuno mi convince appieno. Ho l'impressione che più d'uno, lavando i panni nello strutturalismo, vi abbia lasciato qualche brandello.
Che se guardo ai nomi che oggi si sono attestati un po' come maestri dell'applicazione dello strutturalismo al cinema, ho l'impressione che troppo spesso si mettano nel vicolo piuttosto cieco di voler applicare al cinema ciò che è proprio della lingua, dimenticando la stessa — su citata — basilare osservazione del De Saussure circa la convenzionalità del segno verbale.
E' vero che anche il segno-immagine può essere preso come segno convenzionale (tutto, anche un fazzoletto o un battello che corre può essere adottato come tale); ma esso di natura sua non lo è: va quindi anzitutto studiato per quello che è e poi, semmai, studiato in questa sua particolare ma non esclusiva funzione. E ricordo il problema dei livelli di conoscibilità che si trasferiscono nell'immagine; problema contro il quale più d'uno va a battere come contro una porta chiusa trasparente.
Salva sempre la mia insufficiente competenza a dare una risposta a questa terza questione, direi che la mia impressione è che più di « genericità » si tratti spesso di non esatta impostazione del « modello ».

Come abbiamo scritto nelle pagine di premessa al fascicolo, il saggio di Piero Raffa che pubblichiamo ci sembra porti un contributo di rilievo alla chiarificazione di alcuni problemi relativi ad una possibile semiotica cinematografica. Proprio per questo suo vertere sul piano della teoria generale ci sembra opportuno farlo seguire all'inchiesta sulla critica, che voleva partire dalla distinzione-ricambio dei due piani.

PIERO RAFFA
LO SPECIFICO SEMIOTICO DEL FILM

Dopo la linguistica

Tornare a parlare di semiologia del film dopo quello che è stato scritto sull'argomento, può sembrare un proposito intempestivo, un'ingenuità o una presunzione, a seconda dei punti di vista. Nel volgere di pochi anni la saggistica accumulatasi ha raggiunto le dimensioni del boom, tanto che, se non fosse per l'agevolazione consentita dalla sua uniformità d'indirizzo, ci sarebbe da scoraggiarsi solo all'idea di doverne prendere conoscenza.
Che si sia trattato di un boom, di una moda culturale, anzi dell'eco settoriale di una moda di più vaste proporzioni, può spiegare alcune caratteristiche del fenomeno. Non mi sembra giusto una volta tanto parlare di provincialismo, poiché a monte di questo frenetico interesse per il linguaggio filmico sta un'esigenza seria ed una corrente di studi a raggio internazionale, che negli ultimi decenni ha segnato una svolta significativa nella cultura. Certamente fa un'impressione « parrocchiale » il fatto che questa ventata di conversioni semiologiche sia avvenuta massicciamente a senso unico, a guisa di un'orgia linguistica alla quale pochi hanno resistito, cioè in una direzione verso la quale la natura particolare del film doveva almeno suggerire qualche riserva.
Anche questo si spiega risalendo a condizionamenti culturali di più ampia ascendenza, e perciò sarebbe ingiusto farne una colpa specifica agli studiosi di cinema. L'imperialismo della linguistica ha mietuto vittime anche altrove, grazie alla deformazione professionale di autorevoli personaggi che in questi anni sono sulla cresta dell'onda [1]. Ciondimeno mi pare che gli studiosi del film avevano a portata di mano validi e consolidati punti di appoggio per indirizzare il loro legittimo interesse semiologico lungo un solco più congeniale al tipo di linguaggio che li riguarda. Voglio dire che la cultura cinematografica può vantare un patrimonio di studi teorici, tra i quali alcuni veramente classici, che sarebbe insensato mettere da parte come superati o non pertinenti.
L'altro lato del fenomeno che lascia stupefatti è giusto la sbrigativa perentorietà con la quale quel patrimonio è stato « liquidato » oppure unilateralmente manomesso da Tizio e da Caio pro domo sua, probabilmente in base alla convinzione, da ascrivere anch'essa alla psicosi delle mode e del consumo culturale, che le idee che vengono dopo in ordine di tempo debbano essere necessariamente più valide di quelle precedenti. Laddove sarebbe stato più saggio e proficuo fare seriamente i conti con quella tradizione, lungo due direttrici parallele:
1. Discriminare col rigore necessario la vera teoria della teorizzazione di poeti-

[1] A questo proposito si veda il mio saggio *La semiomania*, « Il Caffé » n. 1, 1970.

che particolari e di posizioni militanti, non senza tenere a mente che la « vera » teoria non può ragionevolmente attendersi tutta d'un pezzo da un singolo autore. Come avviene normalmente nella scienza, essa non potrà essere che il risultato di integrazioni e contributi parziali sulla base di alcune ipotesi basilari dimostratesi più promettenti.

2. Riesaminare i classici della teoria col proposito di riprendere il filo della loro implicita coscienza semiologica, esplicitandone e perfezionandone le impostazioni e le conquiste con l'ausilio degli strumenti più consapevoli ed elaborati che abbiamo oggi a disposizione.

Ecco che implicitamente ho giustificato la plausibilità di riprendere una problematica già abbondantemente satura quasi fino alla noia. Non fosse che per il profitto che si può ricavare dal confronto con una prospettiva di lavoro alternativa, mi é sembrato che valesse la pena di fare questo discorso. E implicitamente ho altresì indicato la direzione di questa prospettiva, che preciserò più articolatamente nei prossimi paragrafi.

Ma prima vorrei addurre qualche pezza d'appoggio a titolo d'esempio, affinché le mie critiche non appaiano a loro volta sbrigative e immotivate. Prenderò il caso di C. Metz, cioè di colui che si è impegnato più a fondo e più sistematicamente, ed ha fornito qualche apprezzabile risultato. Egli ha sprecato pagine, preparazione e intelligenza per dirci che il linguaggio filmico non possiede né la prima né la seconda articolazione, che viceversa appartengono alla lingua [2]. Cioè ha compiuto l'inutile circonvoluzione di uno che, trovandosi a Roma e volendo andare a Milano, si dirigesse verso Napoli. Quando basta consultare una carta stradale, per rendersi conto a colpo d'occhio che la direzione è sbagliata. E quando poi, a conclusione del suo tortuoso viaggio, il Metz ci viene a dire che l'unità minima del linguaggio filmico sarebbe il « piano », che corrisponderebbe alla frase, quanto ci giova questa metafora, ammesso che vogliamo prenderla per buona ossia anche volendo passar sopra alla sua improbabilità prima facie? Ed a che serve, se non a confondere le idee, asserire che il linguaggio filmico è una « grammatica », se lo stesso Metz ci dimostra che esso non possiede le caratteristiche della lingua?

Torniamo allo specifico

E' stato osservato giustamente che « i semiologi [ovviamente quelli che si sono occupati del film] sono stati inspiegabilmente reticenti in tema di segni iconici. Essi soffrono di due pregiudizi: in primo luogo, a favore del significare arbitrario e simbolico, in secondo luogo, a favore del parlato e dell'acustico [3]. In parole povere, questo invito implicito ad occuparsi dei segni iconici — sempre che, beninteso, non lo si faccia (com'è il caso del già ricordato Metz) appicciandovi sopra metaforicamente gli schemi della linguistica — vuol dire riprendere la strada maestra dello specifico filmico, cioè quegli studi teorici ai quali accennavo, il cui sforzo essenziale e contributo durevole consiste precisamente nell'aver analizzato *le peculiarità differenziali di un linguaggio che si avvale fondamentalmente* (benché non esclusivamente) *di immagini fotocinetiche.* Queste immagini sono appunto, come dirò meglio più avanti, una sottoclasse, una diramazione della classe più ampia dei segni iconici. Basterà dire per il momento che sono *segni iconici di tipo speciale.*

[2] C. Metz « Le cinema: langue ou langage? » « Communications » n. 4 (1966), pagg. 73-6; poi nel vol. *Essais sur la signification au cinema*, Paris 1968 (1971).
[3] P. Wollen, *Signs and meaning in the cinema*, London 1969, pag. 139. Il Wollen annota opportunamente come nel sistema scolastico la letteratura goda di una prevaricante importanza, e poca o nessuna cura sia riservata ai linguaggi visuali (arti figurative, cinema ecc.); e ciò tanto più irresponsabilmente, in quanto sarebbe estremamente necessario insegnare a comprendere il meccanismo di questi linguaggi in una civiltà dove l'immagine (mass media) assolve un ruolo cruciale (pag. 156).

Tuttavia, che la tradizione dello specifico filmico rappresenti la strada maestra, non è affermazione che si possa dare perentoriamente per scontata e che non richieda qualche preliminare chiarimento. Non tanto per la cosa in sé, che dovrebbe essere evidente, addirittura tautologica, quanto a causa delle persistenti insufficienze e incomprensioni nei confronti dei classici della teoria.
Intanto, chi sono questi classici? Su questo punto cruciale sembrerebbe che qualsivoglia decisione debba inevitabilmente apparire arbitraria e che un criterio valga l'altro. Tuttavia, la cosa cambia aspetto e comunque diventa meno esposta al gioco capriccioso dell'opinione, allorché il discorso venga portato sui criteri dei criteri. In effetti, "fare seriamente i conti" con la tradizione teorica del film equivale implicitamente a fare le bucce alla nostra culturetta estetica italiana, in base alla quale quegli autori sono stati e sono tuttora recepiti e giudicati.
Ho già detto che occorre discriminare la vera teoria dalla pseudo-teorizzazione delle poetiche particolari. Questo è già un sano e ben accreditato principio della teoria estetica. Ciò equivale a dire che una cosa sono le riflessioni che un cineasta fa sul proprio lavoro creativo, magari in forma di trattazione sistematica; e un'altra cosa sono le analisi rivolte a studiare il film in quanto fenomeno, col distacco e la preparazione scientifica che ciò richiede, prima fra tutte l'assenza (comunque la non interferenza) di personali interessi creativi. E' ovvio che chi intende operare questa discriminazione deve a sua volta sapere che cosa sia l'una e l'altra cosa (ed è più che lecito dubitare che la cultura umanistica italiana sappia che cosa sia l'analisi scientifica di un fenomeno); inoltre deve sapersi rendere relativamente immune, all'occorrenza, da influenze ideologiche e culturali che possono fuorviare il giudizio.
Su questa base è già possibile operare una preliminare sgrossatura. Per cominciare, non apparirà tanto arbitrario ridimensionare la sproporzionata sopravvalutazione di un Eisenstein, artista creatore talvolta grandissimo, ma in fatto di teoria qualificabile tutt'al più come geniale pasticcione, culturalmente orecchiante e dilettantesco, anche se a sprazzi capace di intuizioni felici: e in ogni caso interessato essenzialmente ad una personale prospettiva poetica. Altrettanto può dirsi, con minor azzardo, del più modesto Pudovkin, il cui contributo si assomma in una solida riflessione sulla pratica del film e la cui fragilità teorica è già tutta evidente nell'aver attribuito unilateralmente al montaggio il ruolo di « base estetica del film ». Il vero contributo dei russi alla teoria risiede, per quanto racchiuso in poche pagine, nel Manifesto dell'asincronismo (1928), del quale l'Arnheim inspiegabilmente non tenne conto allorché formulò le sue tesi sul film sonoro (*Nuovo Laoconte*, 1938). E questo è un esempio istruttivo del principio enunciato prima, che la "vera" teoria non può essere che il risultato di una laboriosa sequenza di integrazioni da parte di più persone.
Per contro, nei testi più importanti di R. Arnheim e B. Balazs [4] si trovano i requisiti essenziali di una teoria nel senso proprio anzidetto: l'attenzione rivolta alle peculiarità differenziali del fenomeno indagato, la penetrante duttilità analitica e il rigore sistematico del metodo, il solido background estetologico. Quest'ultimo punto rischia di apparire il più controverso per il lettore italiano, poiché le conoscenze di teoria estetica che più contano in questi autori sono quelle che non si vedono. E come poteva "vederle" lo studioso italiano, col suo smilzo bagaglio casalingo, se quelle conoscenze non ha mai recepito e assimilato nella loro effettiva portata?
Negli anni 1920-30 circolava nei paesi di cultura tedesca, e di riflesso medioeuropea, un patrimonio di idee, frutto di alcuni decenni di fertile ricerca, la cui ricchezza e modernità non potremo immaginare fintantoché gli editori italiani non si decideranno a colmare quella grossa lacuna, anziché buttarsi piratescamente sugli autori di moda che fanno mercato.

[4] Mi riferisco a B. Balazs, *Il film*, Torino 1955 e R. Arnheim, *Film as Art*, Berkeley 1958.

Per prima cosa era stato acquisito che lo studio di un'arte, per essere proficuo, deve concentrarsi innanzitutto sul medium. L'estetica italiana, attaccata invece alle essenze filosofiche, ha sempre diffidato di questo criterio, qualificandolo formalistico. Negli stessi anni i formalisti russi studiavano la letteratura cercandone lo specifico ("letterarietà") appunto nel medium, cioè la lingua[5]. Abbiamo scoperto, seppur tardivamente, il formalismo russo. Fino a quando dovremo aspettare per "scoprire", non solo per citazione, le coeve "scienze dell'arte"?

In secondo luogo si studiava l'arte nelle sue strutture psicologiche (immagine e percezione) e s'imperniava l'analisi sulle differenze specifiche, condizionate appunto dal medium, tra immagine reale e immagine artistica. Ma l'estetica italiana ha sempre respinto la psicologia, paga delle sue formulette spiegatutto (l'arte è intuizione, l'arte è conoscenza, l'arte è ideologia e via dicendo), che in realtà non spiegano niente di concreto.
Si comprende così l'importanza dell'impostazione di R. Arnheim sui fattori differenzianti e delle pagine dedicate da B. Balazs alle proprietà "fisiognomiche" (espressive) dell'inquadratura. Comprendere vuol dire in questo caso sbarazzarsi degli equivoci che hanno pesato e continuano a pesare sul modo nostrano di accostarsi a quei testi.
Per l'Arnheim si suole far dipendere la sua analisi del film dalla *Gestaltpsychologie*. In realtà gli sporadici riferimenti a questa teoria sono tutt'al più di appoggio esemplificativo, tanto che potrebbero benissimo essere espunti senza mutare la sostanza del discorso. E' noto che l'Arnheim cominciò ad applicare veramente la psicologia della forma allo studio dell'arte, soprattutto le arti figurative, dopo il suo trasferimento negli Stati Uniti.
Per quanto riguarda le qualità fisiognomiche il background è da cercare nella teoria dell'*Einfühlung* (empatia) più che nella Gestalt. Anche detta teoria viene da noi usualmente liquidata come una questione di gusto (espressionismo), senza sospettare che a monte delle sue divulgazioni essa rappresenta un serio contributo alla comprensione delle strutture della percezione estetica. Ma chi in Italia ha veramente letto la monumentale *Aesthetik* di J. Volkelt?

I classici non deperiscono

Ma tutte queste ragioni, che bisognava premettere per preparare il terreno, resterebero puramente nominali e quindi soggette al tira e molla dei punti di vista, se non fosse per la pertinenza e l'attualità dei testi che ho ricordato, rispetto al compito specifico che ci sta dinnanzi. In Arnheim e Balazs troviamo individuati e analizzati nella loro fondamentalità i due aspetti essenziali del problema:
1. *le caratteristiche peculiari del medium filmico*, con un'attenzione singolarmente penetrante per la loro *differenzialità* e quindi al di fuori di ogni suggestione analogica o metaforica proveniente dalle altre arti, che tuttavia conoscevano e avevano comparativamente presenti;
2. *il modo* (o i modi) *di significare altrettanto peculiare* (differenziale) del medium filmico in correlazione con tali caratteristiche, e non già con una supposta primarietà o esemplarità della lingua e quindi della linguistica.
In questo senso ho detto che i classici della teoria filmica avevano una coscienza semiologica. Ma a differenza di ciò che avviene oggi, essi si preoccupavano di

[5] È noto che i formalisti russi si sono occupati anche del film. Alcuni contributi sono ora disponibili in traduzione italiana (*I formalisti russi nel cinema*, a cura di G. Kraiski, Garzanti 1971). Soprattutto i saggi di Eichenbaum e Tynjanov contengono indicazioni preziose, delle quali terrò conto al momento opportuno. Ma vorrei subito sottolineare come essi abbiano cercato di estendere all'analisi del linguaggio filmico alcuni principi acquisiti nella teoria letteraria, tenendo ben presente la natura specifica del film. È una lezione di modestia e di serietà scientifica, della quale potrebbero approfittare gli odierni pappagalli della linguistica.

giustificare il film come linguaggio secondo una prospettiva di differenziazione piuttosto che di assimilazione e di analogia. E non deve meravigliare se, così facendo, riuscirono più scientifici degli orecchianti dei nostri anni, che ritengono scientifico applicare al film i concetti della linguistica, per il fatto che quest'ultima è la più sviluppata delle scienze umane (così si dice, almeno). Tra l'altro, essi commettono l'errore di confondere lingua e linguaggio, mentre i numerosi linguaggi verbali esistenti sono in realtà "sistemi" correlativi ai vari possibili modi di usare la lingua[6].

Ecco dunque le componenti essenziali del problema. Le caratteristiche peculiari del medium costituiscono lo *specifico*, che di conseguenza rappresenta la base per giustificare e teorizzare la natura *semiotica* del film. Il titolo che ho dato al saggio vuole appunto condensare in una formula (specifico semiotico) questa impostazione.

Tuttavia, la sua portata è meno semplice di ciò che essa enuncia. E se non lo fosse, sarebbe davvero semplicistica. Per poterne asserire la basilarità, occorre esplicitare alcune implicazioni che essa non dichiara. Ciò è tanto più necessario, in quanto queste tesi implicate coinvolgono una questione, intorno alla quale malintesi e dubbi non possono dirsi dissipati.

Essa riguarda l'asseribilità del valore tuttora attuale della teoria classica a fronte dell'evoluzione successiva del linguaggio filmico. E' un fatto che il contributo di Arnheim si limita al film muto, anche se — come mostrerò più avanti — nel suo pur sbagliato *Laocoonte* c'è una lezione memorabile, purtroppo non apprezzata. Balazs fu più lungimirante nei riguardi del sonoro, e su questo punto le sue analisi restano valide. Ma si tratta, a ben guardare, della congruente integrazione di una teoria concepita fondamentalmente sulla base del film muto (il che naturalmente fa onore alla tempestività storica del suo intuito). Ma, al di là dell'avvento del sonoro, l'evoluzione del film ha galoppato parecchio dal 1945 ad oggi. Senza riesumare le discussioni interminabili suscitate a suo tempo dalle "traduzioni" shakespeariane di L. Olivier, ce n'è abbastanza nelle avanguardie recenti ((Antonioni, Godard, C. Bene ecc.) per constatare la cospicua distanza che separa il linguaggio filmico di oggi da quello del periodo muto e sonoro d'anteguerra.

Se poi si mette nel conto un'altra questione, implicitamente incastrata nella precedente, dico il ruolo della parola nel medium cinematografico, è facile scivolare nell'equivoco di ravvisare in questa rivendicazione del valore durevole della teoria classica una malcelata nostalgia del cinema muto o del "cinema cinematografico" nella versione semplicistica e dogmatica che ebbe corso a suo tempo. Oppure cedere ad un pessimismo dissacratorio quanto frettoloso, nel quale mi è accaduto di imbattermi recentemente e secondo il quale la rapida evoluzione del film renderebbe fallace e vana qualsivoglia teorizzazione[7].

Non è possibile evidenziare tutta l'importanza di questa pregiudiziale ai fini della prospettiva semiologica, senza aver prima esaminato alcuni problemi più particolari che occorre abbordare uno per volta secondo una sequenzialità logica. Sono pertanto costretto ad anticipare piuttosto apoditticamente alcuni concetti, che appariranno meglio giustificati col procedere del discorso.

1. La teoria classica resta fondamentale a dispetto dell'evoluzione del linguaggio filmico, perché ha analizzato in modo *potenzialmente esauriente* i *fondamenti essenziali* del medium filmico;

2. Tali fondamenti risiedono, come ho già accennato, nella *fotocinesi* ossia nelle immagini *fotocinetiche* (fotografiche in movimento). Essi equivalgono, nella terminologia tecnica, all'inquadratura e al montaggio: anzi, *all'inquadratura-montag-*

[6] Su questo problema rimando al mio saggio *Estetica semiologica e letteratura*, « Strumenti critici » n. 13, ottobre 1970. Tuttavia, vedremo che una situazione analoga si riscontra anche nel cinema.
[7] G. Mascioni, *Il cinema*, « L'Arte Moderna », n. 120, Fabbri Milano, pagg. 86-7.

gio, poiché le due componenti formano un nesso inscindibile, sì che agli effetti del significato l'una non può essere considerata separatamente dall'altra, se non nell'astrazione dell'analisi.

Essi sono *essenziali* nel senso che rappresentano la struttura costitutiva minima irriducibile del medium filmico. Senza dilungarmi per il momento sul ruolo della parola, che vedremo in seguito, è sufficiente ricordare che essa *non inerisce necessariamente al medium filmico*. Lo arricchisce, ma non ne muta la natura fotocinetica [8].

3. Le analisi dell'inquadratura-montaggio compiute da Arnheim e Balazs possono dirsi "potenzialmente esaurienti", in quanto l'evoluzione del linguaggio filmico fino ai nostri giorni, per quante innovazioni ed arricchimenti espressivi anche notevoli abbia introdotto, non ha modificato sostanzialmente i modi basilari del significare. Sicché si può dire che i princìpi stabiliti dalla teoria classica *contengono potenzialmente le basi* per analizzare i successivi arricchimenti.

L'istituto e l'uso

La frase "contengono potenzialmente le basi" enuclea un problema semiologico importantissimo e pregiudiziale, che occorre affrontare subito. Essa vuol dire in parole povere che il film partecipa di una proprietà che appartiene a qualsivoglia linguaggio e pertanto fa parte dei tratti fondativi necessari per legittimarlo: *l'istituzionalità*. Per le lingue Saussure ha parlato di *langue* e *parole*, e questa dicotomia è rimasta classica. Ma per il film non si tratta precisamente di questo. Sarà dunque opportuno usare una coppia di concetti, che ha soltanto un riferimento analogico, e perciò non rigoroso, a quella saussuriana: *l'istituto* e *l'uso* (anzi, *gli usi*, come dirò meglio).

Per giustificare li linguaggio cinematografico come istituto ed al tempo stesso differenziarlo dall'istituto linguistico, è necessario accennare ad alcuni concetti di semiologia generale. Questo compito è facilitato dalla circostanza che su questo punto C. Metz ha già apprestato alcuni contributi ben fondati, ai quali mi limiterò a fare riferimento, discutendoli e integrandoli ove del caso. Ciò valga a giustificare il carattere in parte interlocutorio delle pagine che seguono.

Metz ha compreso, in primo luogo, che l'immagine filmica appartiene alla classe dei segni iconici ossia dei segni che significano per somiglianza percettiva, e che questo modo di significare appartiene a sua volta alla classe più comprensiva del significare motivato [9]. Tanto basta per dissociare il linguaggio filmico dalla lingua, che — a parte le altre differenze — è un sistema convenzionato, e appunto per questo dispone di una grammatica e di un lessico, che il film non ha.

Metz ha altresì compreso che lo stato di istituto non dipende necessariamente dal modo di significare convenzionato. Anche i segni "motivati" (espressivi) si coagulano in istituti, che esistono di fatto, anche se non si trovano codificati in nessuna grammatica e in nessun dizionario, e che si tratta di individuare, descrivere e teorizzare. Il fenomeno di questi istituti di tipo particolare (linguaggi espressivi), che io chiamo *istituti semiotici*, ha ricevuto curiosamente (anzi, direi sintomaticamente) una scarsa e fuggevole attenzione da parte degli studiosi che si sono occupati di semiologia delle arti, a dispetto dell'importanza che alcuni di essi gli hanno pur riconosciuto in linea di principio [10].

●

[8] C'è anche una questione di metodo, che giustifica questo modo di procedere. L'analisi scientifica dei fenomeni complessi usa scomporli, considerandone dapprima le componenti minime (irriducibili), poi ricostruendoli nella loro completezza per integrazioni successive.

[9] Questo termine è usato in opposizione a 'convenzionato'. Io preferisco usare 'espressivo'. Si veda *Estetica semiologica e letteratura* e *La semiomanìa*, *cit.* Un'altra variante della stessa dicotomia è 'naturale-arbitrario'.

[10] L'esigenza fu avvertita a suo tempo da E. Buyssens (*Les langages et le discours*, 1943), purtroppo brevemente, come ha lamentato C. Segre (*I segni e la critica*, Torino 1969,

Anche Metz, coerentemente con le premesse e sulla scia di Buyssens, ha avvertito questa esigenza [11]. Ma soprattutto si è impegnato nel compito concreto della classificazione e formalizzazione sistematica di alcune componenti dell'istituto filmico. Per la verità ha privilegiato una sola dimensione: quella sintagmatica, e ciò a causa di un noto preconcetto della mentalità strutturalistica. Questo è un limite notevole della sua ricerca, che ricalca stranamente il privilegiamento del montaggio che ebbe corso a suo tempo. Ne riparlerò più avanti.
Cionondimeno il lavoro intrapreso da Metz rappresenta un buon avvio nella individuazione e descrizione sistematica dell'istituto semiotico del film. Le sue lacune saranno da colmare, come dirò più avanti. Ma intanto esso dimostra, per ciò che ora interessa: 1) che il linguaggio filmico può dirsi legittimamente un sistema semiotico, in quanto dispone di un corpo di *modi tipici di significare espressivi coagulatisi in un istituto.* Com'è noto, Metz ha descritto otto tipi sintagmatici [12]; 2) che questo istituto si configura come un *repertorio relativamente permanente di modi tipici* rispetto agli *usi* che individualmente ne hanno fatto e potranno farne i singoli registi.
In questa seconda proposizione emerge un poco più concretamente la dicotomia istituto-uso. Per comprenderne la pertinenza al problema che qui interessa può giovare l'analogia, puramente illustrativa, con la letteratura. I linguaggi letterari non sono altro che modi particolari di usare la comune lingua, tanto che gli studiosi di linguistica parlano di "lingua individuale" o idioletto: un'espressione che, presa nella sua immediata letteralità, apparirebbe incongruente.
Ma prima di abbordare la questione degli usi, che — come vedremo — ci introdurrà nel cuore del problema artistico del linguaggio filmico, c'è una questione preliminare, che occorre affrontare subito per giustificare in che senso i princìpi stabiliti dalla teoria classica del film possano dirsi *potenzialmente esaurienti,* come ho asserito.
Anche su questo punto Metz ha già dissodato il terreno con qualche utile risultato [13]. Tuttavia, le sue conclusioni mi sembrano unilaterali e insufficienti, e d'altra parte l'argomento è controverso, trattandosi di valutare un fenomeno recente e tuttora in corso. Pertanto, conviene considerarlo un po' più da vicino.

Istituto e innovazione

Premetto che il proposito di periodizzare un'epoca "classica" del film (Metz ha proposto il periodo 1935-1950) darebbe luogo ad una ridda inconcludente di criteri disparati più o meno ad libitum, e perciò non mi imbarcherò in un'impresa del genere. Cionondimeno la prospettiva semiologica conduce per necessità logica ad abbordare tangenzialmente la questione, nel senso di fissare almeno tipologicamente i modi di formazione e le strutture dell'istituto. A questa necessità si perviene, non soltanto sul filo della logica interna del discorso, ma altresì a causa dell'emergenza negli anni recenti di vere e proprie avanguardie cinematografiche, non dissimili da quelle esistenti nelle altre arti.
E' importante prestare attenzione alla circostanza che queste avanguardie recenti si differenziano da quelle storiche per una caratteristica decisiva ai fini del nostro problema: quelle ebbero la funzione di contribuire, seppure indirettamente e non sempre con questa precisa consapevolezza, alla *formazione dell'istituto,* mentre queste — non diversamente dalle avanguardie consorelle — *usano l'istituto* innovandolo. Come ognuno sa, non sussiste contraddizione fra queste due operazioni simultanee. Qui l'analogia con la lingua può esserci d'aiuto ancora una volta, poi-

pp. 46-7). L'intento di Buyssens era quello di aprire una 'terza via' tra la *langue* e la *parole* di Saussure.
[11] C. Metz, *Cinema: langue ou langage?, cit.* pagg. 88-9.
[12] C. Metz, *Problèmes de dénotation dans le film de fiction: contribution a une sémiologie du cinéma* (1966), nel *vol. cit.*
[13] C. Metz, *Le cinéma moderne et la narrativité* (1966), nel *vol. cit.*

ché ci fa comprendere come la situazione nella quale si trovano ad operare le avanguardie di oggi sia possibile soltanto perché pre-esiste un istituto.
Abbiamo dunque una duplice dinamica del rapporto istituto-uso. Dapprima l'uso precede l'istituto e lo costituisce (formazione); in una seconda fase l'uso si avvale dell'istituto, rinnovandone le potenzialità espressive (innovazione). Il vantaggio ed al tempo stesso la peculiarità del film rispetto alla letteratura consiste nella circostanza che ci consente di osservare, per così dire a occhio nudo, la dinamica costitutiva dell'istituto, laddove nel caso della letteratura l'istituto (lingua) viene ricevuto dallo scrittore e dal lettore come un organismo già concluso e rigidamente codificato. Ciò dipende sia dalla sua natura convenzionata sia dalla sua maggiore longevità, che ne fanno per chi la usa un fenomeno "naturale". Per poter equiparare le due situazioni, occorre considerare, non già la lingua, bensì la lingua letteraria, vale a dire la tradizione (o le tradizioni) degli usi letterari della lingua. Queste tradizioni, in quanto espressive (stilistiche, come dirò meglio), sono appunto "istituzioni semoitiche" al pari dell'istituto filmico.
Ai fini del problema che ora interessa, questa duplice dinamica del rapporto istituto-uso può dar luogo ad alcuni equivoci, che conviene chiarire.
In primo luogo, può far supporre che per istituto si intenda un corpo di norme nel senso prescrittivo del termine (precetti) e, per conseguenza, che parlare di uso dell'istituto sia contraddittorio e comunque limitativo rispetto alla natura creativa del linguaggio artistico. L'istituto sarebbe "banale", mentre quest'ultimo sarebbe "originale". Metz non ha avuto difficoltà a confutare questo malinteso [14], che del resto si confuta con una semplice considerazione. Lo scrittore usa il lessico e le regole di grammatica che usano gli altri parlanti la sua stessa lingua, e ciò non impedisce che il suo uso sia creativo e originale. Se invece della lingua consideriamo gli istituti letterari, cioè le tradizioni espressive, stilistiche, la cosa non cambia. Gli scrittori naturalisti, i poeti crepuscolari, i drammaturghi espressionisti hanno fatto uso di istituti comuni, ma ciò non ha impedito ai singoli artisti di essere originali.
Queste sono analogie, a cui ricorro per la loro efficacia dimostrativa. Tuttavia, la stessa situazione può essere verificata nel cinema. Nella sequenza finale di *Zabriskie Point* Antonioni, per significare che quelle esplosioni a ripetizione sono desideri e impulsi della ragazza, fa uso di un'immagine "banale" che si trova codificata in tutti i manuali di teoria filmica come "inquadratura soggettiva". Anche la trasfigurazione lirica che conclude la sequenza ha dei precedenti nella storia del film. Basterà ricordare la famosa sequenza al rallentatore di *Zero de conduite* (J. Vigo). Ma possiamo dire che l'uso che Antonioni ha fatto di questi tropi non sia creativamente originale?
Questo equivoco se ne porta dietro un altro, direttamente connesso col problema dell'innovazione. Dal ritenere che istituto filmico e uso creativo siano incompatibili non c'è che un passo a inferirne che ogni innovazione costituisca ipso facto un superamento dell'istituto. Così si è creduto di poter asserire che le innovazioni apportate al linguaggio filmico dalle recenti neo-avanguardie avrebbero invalidato i princìpi del linguaggio precedente, in particolare ne avrebbero scardinato tout court la natura narrativa. Qui si viene a toccare il nodo del problema che mi ero proposto di esaminare.
Non ripeterò gli argomenti usati da J. Mitry e da C. Metz per smontare le tesi dei critici-cineasti della Nouvelle Vague, in quanto in linea di principio mi sembrano ben fondati [15]. Gioverà piuttosto integrarli con una considerazione, che può illuminare meglio i concetti dianzi formulati. Preferire il montaggio "interno" (movimenti di macchina entro l'inquadratura) a quello "esterno" (per stacco), fluidificare e rendere più sciolta la sintassi con trapassi ellittici e associativi (asintatti-

●

[14] C. Metz, *Le cinéma moderne et la narrativité, cit.*
[15] J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, vol. II, 1965; C. Metz:*Le cinéma et la narrativité, cit.*

smo), non solo non equivale a soppiantare le leggi del montaggio usate nell'anteguerra e analizzate dai classici della teoria. Vuol dire scegliere o stabilire un certo impiego di quelle leggi, cioè preferire o inventare una determinata tradizione espressiva, la quale non contravviene all'istituto, ma semplicemente ne sfrutta e ne arricchisce le potenzialità. Questo è il concetto corretto di innovazione.

Narrativo e no

Qui finiscono il contributo e le ragioni di Metz, che a loro volta debbono essere contestate. Come avevo premesso, la sua disamina segue una pista unilaterale, che consiste nel privilegiare la sintassi narrativa. Il che non guasta, finché si tratta di confutare la tesi opposta dei suoi interlocutori francesi. Diventa inaccettabile quando si presenta come posizione teorica valida in assoluto.
A questa tesi egli ne associa un'altra, che riguarda la formazione dell'istituto ossia la dinamica genetica del rapporto uso-istituto. A differenza della letteratura, che ha un linguaggio primo (lingua) e un linguaggio secondo, nel cinema le due cose non sarebbero distinguibili, perché il linguaggio primo si è formato in uno con l'uso artistico: « L'idioma esisterebbe ugualmente anche senza l'arte, mentre il cinema ha bisogno di essere un'arte per diventare anche un linguaggio » [16].
Questa tesi ha il torto grave di dimenticare e comunque sottovalutare la natura ambivalente del cinema: esso non è soltanto un'arte, ma altresì (direi innanzitutto, dal punto di vista sociale) un mass medium, le cui finalità non sono affatto artistiche e il cui linguaggio si è formato indipendentemente dall'uso artistico. E' il caso di ricordare i fratelli Lumière e le umili origini del cinema come spettacolo da baraccone? [17] A parte ciò, esistono generi filmici tuttora vegeti (documentario, cinegiornale ecc.) con caratteristiche semiotiche autonome e per di più non precisamente narrative, che bisognerebbe studiare anche dal punto di vista semiologico e non soltanto psicologico, sociologico ecc.
Qui interessa soprattutto la questione narrativa nel linguaggio artistico. Al mito anti-narrativo Metz ha contrapposto un mito pannarrativo, che mi sembra altrettanto fallace e preconcetto.
Si potrebbe intanto ricordare l'esistenza di un'avanguardia storica, la quale ha dato vita ad un genere di film artistico non narrativo. Sono narrativi *Ballet mécanique* di Léger, *Sinfonia di una città* di Ruttmann, *Le sang d'un poète* di Cocteau e tante altre opere consimili? Sarebbe un grave errore pensare che la narratività si identifica ipso facto col montaggio, con un medium che si svolge nel tempo. E' forse narrativa la musica? E la poesia lirica? Né vale l'argomento sociologico-demagogico che il film d'avanguardia ha goduto di un pubblico ristretto, da cineclub. Dal punto di vista teorico è essenziale che la sua esistenza dimostri la possibilità di un linguaggio artistico non narrativo.
Questa possibilità è stata dimostrata anche dalle avanguardie degli anni recenti, le cui opere circolano nei circuiti commerciali. Qui veniamo a toccare il nodo controverso del problema dell'innovazione. E si viene altresì a colmare il vuoto lasciato da Metz ossia le innovazioni pur significative che egli non ha considerato.

Premetto subito, per accorciare il discorso, che queste innovazioni hanno seguito nel complesso la linea evolutiva percorsa dalle avanguardie letterarie. Senza sminuire l'originalità dei cineasti, si può dire che essi hano recepito e ricreato nel linguaggio filmico sviluppi già avvenuti nell'altro campo. Il parallelo è pertinente e opportuno, non solo perché corrisponde ad un dato di fatto, ma soprattutto perché in entrambi i casi l'innovazione si è sviluppata a partire ed in conflitto con la linea narrativa, sia mediante rotture interne sia con vere e proprie deviazioni.

[16] *Problèmes de dénotation dans le film, cit.*
[17] Si veda a questo proposito il saggio istruttivo del famoso storico dell'arte E. Panofsky: *Style and medium in the motion picture*, « Critique » n. 3, 1947.

Dovendo limitarmi a qualche rapida e significativa esemplificazione, trascuro i casi pur importanti di Antonioni e Fellini, che dell'avanguardia (ammesso che vogliamo includerli in questa corrente) rappresentano per così dire l'ala moderata nel senso che i loro apporti, artisticamente importantissimi, all'evoluzione del linguaggio filmico ne lasciano sostanzialmente intatta la struttura narrativa.
Considero invece due casi di rottura-deviazione, che possono valere come campioni per una verifica cruciale della dipendenza delle innovazioni anche più audaci dalle potenzialità strutturali dell'istituto.
Il primo è J. L. Godard, di cui Metz si è limitato a considerare *Piérrot le fou*, trovandovi naturalmente (e giustamente) soltanto interessanti innovazioni del linguaggio narrativo (*loc. cit.*). Non so come se la caverebbe, se dovesse analizzare i film successivi, come per esempio *La femme mariée*, *Masculin feminin*, *Week end*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ecc. fino al recente *Vento dell'Est*, che porta alle estreme conseguenze una tendenza già presente nelle opere anteriori. Questa tendenza, per dirla in breve, consiste in un linguaggio di tipo saggistico-didascalico, che ha per modello (alla lontana per il medium, più prossimo per l'ideologia) l'opera di Brecht.
Questi film sono "dimostrazioni" nel senso appunto brechtiano, che scardinano l'impianto narrativo grazie ad una serie di invenzioni espressive, che qui posso solo ricordare sommariamente (arresto del montaggio, iscrizioni didascaliche, accostamenti dimostrativi, inserti propriamente saggistici ecc.). Lo scardinamento avviene dall'interno. Infatti i luoghi del linguaggio narrativo (personaggi, eventi ecc.) sono presenti allo stato di brandelli, di frammenti, di residui sopravvissuti ad un'operazione che ha "massacrato" il loro ruolo originario per servirsene ai fini di tutt'altra intenzionalità.
L'altro esempio è C. Bene. L'opera che conserva tracce narrative "massacrate" è *Capricci*, dove peraltro vicenda e personaggi hanno una trasperenza simbolico-saggistica evidente. Nelle altre opere (*Nostra Signora dei Turchi*, *Don Giovanni*) non vi è nulla di narrativo. Si tratta di un saggismo in forma di pastiche, che ha la struttura del "tema con variazioni" attraversata da una forte componente lirico-soggettiva [18]. A dispetto della furiosa e parossistica originalità di questo linguaggio (c'è in Bene una carica di superomismo da poeta maledetto), le invenzioni espressive più tipiche di cui si avvale rientrano nei "luoghi comuni" dell'istituto: l'uso tematico del leit-motiv musicale (melodramma), l'inquadratura e il montaggio soggettivi (sogno, delirio), l'inserto asincronico di brani letterari e saggistici e perfino la vera e propria sequenza muta, per la quale il Bene possiede una predisposizione congeniale di attore-mimo.
E' un caso paradigmatico di divaricazione estrema ed al tempo stesso di contiguità tra istituto e uso inventivo. Ma anche Godard è probante. Che dire dell'uso saggistico della didascalia visiva, paradosso vivente di un "ritorno" al muto nel contesto di un'audace innovazione avanguardistica? Soprattutto, entrambi gli autori dimostrano che la deviazione saggistica dal modello narrativo non comporta necessariamente l'abbandono delle leggi già note del montaggio.

I diritti dell'inquadratura

Mi sono limitato ad alcune osservazioni ad occhio e croce, che bisognerebbe verificare minuziosamente. Ma non credo che la sostanza ne verrebbe infirmata. Tutt'al più emergerebbe l'opportunità di aggiungere qualche sottocategoria alle leggi già note, come il Metz ha fatto per il montaggio narrativo. Se così fosse, nessuna meraviglia. E' questa la norma degli istituti semiotici espressivi.
Metz non ha soltanto il torto di privilegiare esclusivamente il montaggio narrativo.

[18] La possibilità del « tema con variazioni » è stata prospettata interrogativamente da R. Barthes (*Princìpi e scopi dell'analisi strutturale*, « *Nuovi Argomenti* » apr.-giu. 1966, pagg. 110-111). Egli ha preso però a modello il poema lirico, trascurando il modello saggistico.

Come ho già anticipato, egli privilegia il montaggio tout court a scapito dell'inquadratura. Per usare i suoi termini prelevati dalla linguistica, il linguaggio filmico avrebbe una sintagmatica, ma non una paradigmatica. Nel discorso di Metz, a dire il vero, l'inquadratura è considerata, ma egli la camuffa da sintagmatica ricorrendo alla solita metafora linguistica: il "piano" sarebbe equivalente suppergiù alla frase, e così viene classificato fra gli otto tipi di sintagmi, sia pure con qualche differenza (segno che il Metz avverte la forzatura) [19].

Egli giustifica l'esclusione anche con un altro argomento, che vale la pena di discutere perché istruttivo e chiarificatore seppure mal fondato, anzi proprio per questo. L'immagine filmica, in quanto significante per somiglianza (segno iconico) [20], non sarebbe tipologizzabile perché, a differenza delle parole di una lingua, che sono in numero fisso e limitato, le immagini possibili sono infinite, una specie di « dizionario infinito », ed ogni immagine può dirsi un neologismo [21]

E' evidente che Metz confonde i *contenuti empirici*, senza dubbio infiniti, coi *modi di significare* dell'immagine (inquadratura), che sono invece tipologizzabili né più né meno di quelli sintagmatici (montaggio). E' curioso che il Metz non avverta l'incongruenza. Lo stesso argomento è stato invocato da Jean Mitry per negare all'immagine filmica la proprietà del segno. Ma Mitry, con maggiore coerenza, estende lo stesso argomento ai sintagmi. Il suo equivoco consiste nel concepire segno e linguaggio alla stregua di un lessico e di una grammatica, nel senso convenzionato e normativo. Gli manca insomma il concetto dell'istituto semiotico espressivo [22].

Non è il caso di riesumare una discussione annosa e oggi oziosa, perché scontata. Ma poiché si tratta di dare al problema un assetto nella teoria semiologica, non è possibile passarlo sotto silenzio, tanto più che il pregiudizio sintattico dello strutturalismo [23] minaccia di imbrogliarci le carte un'altra volta.

A scanso di malintesi, ripeterò quello che ho già detto in proposito: la base semiotica del linguaggio filmico risiede nell'inquadratura-montaggio, intesa come *sincresi inscindibile*. Ma, come sarebbe assurdo concepire questo linguaggio alla stregua di un coacervo di inquadrature prese a sé anziché preordinate in vista del montaggio, già il buon senso ci dice che sarebbe altrettanto assurdo credere che la semioticità del film possa scaturire da quest'ultimo, se le inquadrature non possedessero *già* una *propria* semioticità. In termini semiologici: *l'inquadratura ha un modo di significare ossia ubbidisce a leggi semiologiche, che non sono assimilabili a quelle del montaggio.*

Da ciò derivano due congiunte conseguenze: 1) occorre studiare questo modo di significare e teorizzarne le leggi, in quanto facenti parte dell'istituto semiotico del film con pari diritto del montaggio. Ciò che non è separabile nella concretezza del linguaggio deve essere separato nell'astrazione dell'analisi, se la natura del fenomeno lo esige. Questo è precisamente il compito della teoria.

2) Al tempo stesso occorre teorizzare la natura del rapporto semiotico che si stabilisce tra inquadratura e montaggio. Ciò che è stato separato per comprenderne le distinte modalità dev'essere composto, sempre nell'astrazione, per spiegarne l'azione combinata.

Comincerò dal secondo problema, che appare il più nuovo nonché il più congeniale all'impostazione semiologica. La soluzione fu ben azzeccata dai formalisti russi seguendo la pista del linguaggio letterario, senza tuttavia dimenticare che si tratta di un modello analogico da applicare ad un linguaggio di natura affatto diversa. La soluzione mi sembra azzeccata, perché nel caso particolare l'analogia

[19] *Problèmes de dénotation dans le film de fiction, cit.*
[20] Metz dice 'per analogia', ma non è la stessa cosa.
[21] Questo argomento si trova ripetuto in più luoghi del volume citato. Il lettore italiano può vedere: *Considerazioni sugli elementi semiologici del film*, « Nuovi argomenti », aprile-giugno 1966, pagg. 53-5.
[22] J. Mitry, *D'un langage sans signes*, « Revue d'Esthétique » n. 2-3, 1967.
[23] Si veda su questo argomento *La semionomìa, cit.*

tra inquadratura-montaggio e parola-contesto risulta sufficientemente calzante, e dunque utile [24].

Eichenbaum si avvale del modello apprestato da Tynjanov per lo studio del linguaggio poetico. Le parole prese a sé hanno un significato, ma sono polisense o "polivalenti". Sono « una specie di camaleonte, che presenta di volta in volta non soltanto sfumature diverse, ma anche diversi colori ». Soltanto nel contesto (frase, periodo ecc.) il loro senso si precisa e risulta ogni volta diverso. Eichenbaum conclude che ciò vale anche per la "cine-semantica": « Nel campo del cinema abbiamo una semantica delle inquadrature e una semantica del montaggio ... Tuttavia, la funzione semantica fondamentale è, naturalmente, assolta dal montaggio... il significato delle singole inquadrature si chiarisce gradualmente per la loro contiguità con altre inquadrature e per l'ordine in cui si succedono » [25].

L'altro problema (leggi semiologiche dell'inquadratura) non ha bisogno di molte parole, né mi pare sia il caso di rifarsi agli spunti dei formalisti russi, talvolta genialmente centrati [26]. I fondamenti si trovano già nelle analisi e classificazioni, abbondanti e rigorose, dei classici. Come ripeto, essi avevano una coscienza semiologica *implicita*, nel senso che pur non avendo presente una problematica teorica del linguaggio quale l'abbiamo noi oggi, cionondimeno hanno concentrato costantemente l'analisi del film sul suo modo peculiare di significare e sui mezzi tecnici relativi. Per quanto concerne l'inquadratura in particolare, i concetti apprestati da Arheim e Balazs [27] (per non parlare degli epigoni e divulgatori) rappresentano una base solida e ben impostata sulla quale lavorare.

In parole povere, si tratta di compiere una verifica e una sistemazione analoghe a quelle che Metz ha compiuto per il montaggio: individuare e teorizzare i tipi dell'inquadratura. Ne risulterà una problematica più complessa, poiché in questo caso i "mezzi formativi" sono più di uno (nel montaggio si tratta in ogni caso di accostamento sintattico). E' da prevedere che, giusta il nesso che lega le due tipologie, tale complessità aiuterà ad illuminare meglio anche la semiologia del montaggio.

Lo stile e il sistema

Tutto ciò che ho detto fin qui presuppone ed esige un completamento essenziale, che a suo luogo ho appena accennato rinviandone l'esame: la natura *artistica* del linguaggio filmico. Non si tratta più soltanto della semioticità specifica del film, inerente al suo medium. Se ci fermassimo qui, avremmo teorizzato semplicemente il linguaggio filmico in quanto mass medium, in quanto mezzo di comunicazione impiegato per finalità non artistiche. Ma poiché qui interessa il film come arte, occorre individuare *un'altra e congiunta specificità*, che riguarda l'*impiego artistico del medium* e quindi *il modo peculiare di significare* inerente a questa finalità.

Su questo problema cruciale si può dire senza azzardo che gli studi semiologici del film si trovano ancora nel limbo delle buone intenzioni. A sua volta questa carenza rimanda ad una carenza di livello teorico più generale (tra poco capiremo

[24] Vale la pena di notare che, negli stessi anni e indipendentemente dai formalisti russi, I.A. Richards perveniva a risultati sostanzialmente identici, parlando di 'ambiguità' delle parole e del senso che acquistano per effetto della 'interanimazione' nel contesto poetico.

[25] B. Eichenbaum: *I problemi dello stile cinematografico* nel vol. *I formalisti russi nel cinema, cit.*, par. 8.

[26] Per esempio, questo di Tynjanov: « Gli oggetti non sono fotogenici di per sé, sono l'angolazione e l'illuminazione a renderli tali, e, in generale, il concetto di 'fotogenia' dovrebbe quindi cedere il posto a quello di 'cinegenia' » (*Le basi del cinema*, nel *vol. cit.*, pag. 63). In questa scarna osservazione sono condensati sia il concetto di *segno iconico di tipo speciale*, da me formulato prima, sia l'indicazione dei mezzi formativi specifici del suo modo di significare.

[27] B. Balazs: *Il film, cit.*, cap. VII-IX; R. Arnheim: *Film as Art, cit.*, sez. 2ª e 3ª.

perché), di cui tutti avvertono intuitivamente l'importanza e che cionondimeno è stata inspiegabilmente trascurata, vuoi per preconcetto dottrinario (è il caso dello strutturalismo) vuoi per equivoci ereditari ("formalismo") o ancora per altre ragioni.

E' una situazione curiosa. Non c'è studio sulla semiologia del film dove non venga fuori in qualche modo la parola "stile". Ma ogni volta la questione viene lasciata ai margini oppure liquidata come ahimé non teorizzabile, come un qualcosa che appartiene all'ineffabilità creatrice dell'artista, alla sua inventiva individuale e perciò estraneo al sistema del linguaggio. Ecco, l'opinione diffusa sembra questa: lo stile riguarderebbe l'uso e non l'istituto[28].

Questo è anche il punto di vista di C. Metz, il quale per sua stessa dichiarazione si è limitato a teorizzare « le leggi semiologiche dell'intelligibilità filmica »[29]. Se si aggiunge che si tratta dell'intelligibilità *narrativa*, saltano all'occhio le grosse lacune del suo lavoro. Da un lato questa intelligibilità non sfiora nemmeno la natura artistica del film ossia è troppo generica, per cui dovrebbe abbracciare gli impieghi del film come mass medium. D'altra parte è troppo restrittiva, perché riguarda solamente il film narrativo[30].

C'è un altro pregiudizio che impedisce di colmare la carenza anzidetta ossia di incorporare lo stile nel sistema del linguaggio filmico. E' un pregiudizio di vecchia data, riconducibile alle lacune ed ai malintesi tuttora esistenti nella cultura estetica italiana e ricordati a suo luogo. Esso consiste nel considerare lo stile un fenomeno di pura "forma" e pertanto privo di "contenuto" (formalismo). Eppure vi è una convergenza di ricerche moderne, i cui risultati non lasciano dubbi circa la potenzialità semiotica dello stile: dagli approdi della scuola di Vienna al formalismo russo, per non dire della stilistica letteraria. Dico potenzialità semiotica, perché la lacuna teorica da colmare sta proprio quì. Tutte queste ricerche convergono nel riconoscere allo stile un senso di natura espressiva (espressività), che inerisce alla forma estetica e che non casualmente presenta un'evidente congenialità con la natura altrettanto espressiva degli istituti semiotici dell'arte. Ma soltanto i formalisti russi, ch'io sappia, hanno impostato con esplicita consapevolezza il problema dello status semiologico dello stile. Ed è un peccato che, come ho già detto, il loro contributo al film consista soltanto di spunti e indicazioni[31].

In questa sede sarebbe naturalmente fuori luogo che io mi dilungassi su questo importante lavoro che resta da fare a livello teorico[32]. Posso soltanto accennare ad alcune conseguenze, necessarie per completare il discorso svolto in precedenza.

La saldatura più ovvia riguarda il rapporto dello stile con i modi di significare del-

[28] R. Barthes ha proposto di individuare nel fotogramma un livello di senso appunto ineffabile, fuori dal linguaggio (*Le troisième sens*, « Cahiers du Cinéma » n. 22, luglio 1970). Questa tesi non regge per due ragioni. In primo luogo il fotogramma non può costituire un'unità semiotica del film, in quanto sfugge alla percezione. Lo ha chiarito magistralmente Eichenbaum (*loc. cit.*, pagg. 37-38). Il fotogramma può essere soltanto un campione da analizzare in laboratorio. In secondo luogo, nella misura in cui è significante, il fotogramma appartiene allo stile individuale dell'artista, dunque al suo linguaggio (idioletto). A questo proposito si vedano le valide argomentazioni di A. Cappabianca: *Film e fotogramma*, « Filmcritica » n. 211, nov.-dic. 1970.

[29] *Considerazioni sugli elementi semiologici del film*, *cit.*, pag. 58 e segg.

[30] Gli strumenti coi quali Metz tenta di abbordare la semioticità artistica si riducono alla solita dicotomia denotazione-connotazione, cavallo di battaglia dello strutturalismo. Ma è un cavallo col fiato corto, uno strumento inadeguato al compito. Anche gli scarsi cenni con cui egli tenta di definire il concetto di simbolo artistico sono insufficienti e velleitari.

[31] Si veda soprattutto il saggio citato di J. Tynjanov, par. 6 e 11-13. Con la consueta lapidaria acutezza egli coglie il nodo della questione, quando afferma: « Qualsiasi fattore stilistico è insieme un fattore semantico. Sempre a condizione che lo stile sia organizzato, che (i mezzi formativi) formino un sistema » (pag. 64).

[32] Non potendo rimandare ai lavori che sto preparando sull'argomento, citerò un vecchio saggio nel quale avevo impostato il problema: *Per una fondazione dell'estetica semantica*, « Nuova corrente » n. 28-29, 1963. Ma si tenga presente che si trattava di un primo approccio, che oggi considero in parte superato.

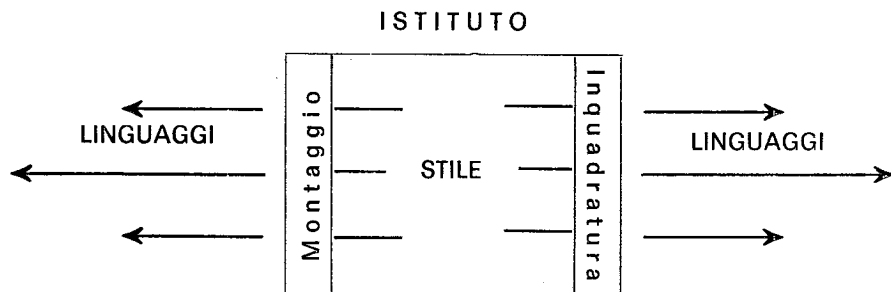
l'inquadratura e del montaggio. Come ho già avvertito, lo stile non è qualcosa che sta accanto o che si aggiunge a quei modi di significare, ma vi inerisce. Di questo erano ben consapevoli, sia pure implicitamente, Arnheim e Balazs. Entrambi erano costantemente attenti alla forma estetica ed al suo modo di significare (filmico ed artistico) nell'inquadratura e nel montaggio, ma soprattutto alla loro intrinseca nessualità, all'inerenza del significare alla specificità formale dell'immagine filmica. Per esempio l'Arnheim dedica alcune pagine illuminanti a questa connessione [33].
Naturalmente, il loro contributo non va al di là di questa embrionale consapevolezza. Non avendo presente la problematica semiologica, essi non potevano intravedere le ulteriori implicazioni che a noi oggi stanno a cuore. Una di queste scaturisce dalla natura "organizzata", come dice Tynjanov, dello stile ossia dalla sua proprietà di essere un sistema. Ciò equivale a dire, nei termini da me usati prima, che lo stile possiede la medesima proprietà che caratterizza un istituto semiotico, cioè un linguaggio. Vedremo più avanti come sia da intendere questa osservazione. Per il momento la proprietà dello stile d'essere un sistema è sufficiente per domandarci come si concilia (ed eventualmente come si giustifica il fatto che non si concilia) la pluralità degli stili con l'istituto filmico di cui ho parlato per l'innanzi.
E' noto che *gli stili sono molteplici* in quanto gli assiomi o norme formali sulle quali sono fondati hanno origine nel gusto e nelle motivazioni (psicologiche, ideologiche, culturali) che esso implica. Per contro, i modi tipici di significare riguardanti l'inquadratura e il montaggio costituiscono *un istituto* ossia un repertorio, un patrimonio comune, una tradizione riconosciuta e consolidata dall'uso, anzi dagli usi.
Questo è un problema cruciale della riflessione semiologica sulle arti in genere, non soltanto sul film. Meriterebbe pertanto una trattazione estesa, che qui posso soltanto delineare in iscorcio, sotto l'angolazione della problematica filmica. La chiave risolutiva del contrasto può essere formulata ellitticamente come segue: tra i due aspetti sussiste eterogeneità, ma non contraddizione. E' opportuno ricordare che l'eterogeneità è una caratteristica comune agli altri sistemi semiotici di una certa complessità, primi fra tutti quelli verbali, cioè i linguaggi costruiti con la lingua [34]. Tuttavia, l'eterogeneità dei linguaggi artistici può dirsi il luogo differenziante della loro peculiarità.

L'articolazione del sistema

Un primo aspetto dell'eterogeneità si riscontra al livello del segno. Solitamente si intende per segno un'unità minima, anzi l'unità minima del sistema. E' fuor di dubbio che l'immagine filmica, ancor più della fotografia che essa presuppone, si presta all'applicazione di tale concetto grazie alla sua natura dinamica o sintattico-temporale. Tenendo presente ciò che ho detto del rapporto tra inquadratura e montaggio, si può attribuire all'inquadratura la proprietà di un segno, precisamente un segno iconico di tipo speciale: non solo basato sull'immagine fotografica, ma altresì destinato all'integrazione in un contesto dinamico (fotocinesi).
Per contro lo stile non ha questa proprietà analitica o discreta. Lo stile può dirsi legittimamente un sistema, perché è organico ossia pervade capillarmente l'opera mediante l'organizzazione formale unitaria di tutto il materiale di cui essa è composta. Ma è un sistema anche in un altro senso. Lo stile organizza unitariamente l'opera, ma non si identifica con essa, non si esaurisce nel messaggio, nell'uso, nell'invenzione ogni volta emergente. Esso esiste anche fuori dell'opera singola, possiede una consistenza istituzionale ad un livello duplice: 1) *individuale* (idio-

●

33 R. Arnheim, *op. cit.* Parte 2ª (L'uso artistico delle proiezioni sopra una superficie piana).
34 Su questo argomento si veda lo schema lingua-linguaggio nel saggio « *Estetica semiologica e letteratura* » (*cit.*) e si noti l'analogia (solo un'analogia ovviamente) con lo schema che proporrò nel prossimo paragrafo.

letto). Per esempio, lo stile di Chaplin, di Stroheim e di Clair, di Antonioni e Fellini, di Godard e di Bene; 2) *collettivo*, cioè lo stile di una corrente, di un periodo, di un'intera epoca, come quelli descritti da Wölfflin ed altri autori. Alcuni esempi nel cinema: l'espressionismo, il naturalismo, il Kammerspiel, il neorealismo, la Nouvelle Vague ecc. Ognuno di questi stili è fondato su determinati assiomi ovvero princìpi di organizzazione formale (estetico-espressiva), che si ritrovano ripetuti nelle varie opere e che pertanto sono tipologizzabili, né più né meno delle leggi dell'inquadratura e del montaggio.
Date queste caratteristiche, appare più plausibile assimilare gli stili al concetto di istituto (linguaggio) che non a quello di segno. Qui sta l'eterogeneità. Tuttavia, questa partizione dev'essere ulteriormente affinata, a scanso di malintesi.
Se lo stile non può dirsi un segno nel senso di unità discreta, ciò non vuol dire che esso non sia una componente semiotica imprescindibile. Al contrario, come ho già detto, è la componente qualificante del linguaggio filmico *in quanto artistico*, come di ogni linguaggio artistico. La specificità filmica gli deriva dal medium, cioè dal segno filmico (iconico di tipo speciale) dianzi definito. Esso non esiste altrimenti che quale organizzazione formale di questo tipo di segni [35].
Questa funzione di "formatore" dei segni filmici ci rende avvertiti delle cautele con cui occorre intendere l'affermazione che lo stile è un linguaggio. Data la sua natura formale (estetico-espressiva), ciò che resta escluso sono i contenuti empirici: nel caso specifico il contenuto iconico dei segni filmici. Ognuno capisce, senza ulteriori spiegazioni, quale sia la differenza, poniamo tra *il linguaggio* di Chaplin e *il senso della sua opera*. Ma il termine "linguaggio", se vuole essere rigoroso, deve conservare questa restrizione.
Ce n'è abbastanza per rimanere sconcertati delle conseguenze a cui conduce questo discorso. Invero lo stile rappresenta lo "scandalo" con cui deve fare i conti ogni semiologia del film (e dell'arte in genere) ricalcata sul modello della linguistica. L'eterogeneità già riscontrata al livello del segno ci si presenta ora al livello istituzionale con una fisionomia in apparenza anomala. Per definirla nel modo più semplice bisogna parlare di *sistemi nel sistema*. Senonché quella che sembrerebbe un'anomalia è in realtà la peculiare struttura istituzionale del linguaggio filmico. L'istituto e gli stili non stanno in contraddizione fra loro, bensì rappresentano *le dimensioni, eterogenee e complementari al tempo stesso, del sistema*.
Per abbreviare il discorso, cercherò di descrivere questa situazione mediante il seguente grafico [36]:

[35] Dovrei fare un discorso aggiuntivo per il film astratto, equiparabile semiologicamente alle arti visive astratte (pittura, scultura, fotografia) ed alla musica.
[36] Va da sé che questa rappresentazione grafica dell'istituto contiene soltanto gli elementi essenziali (inquadratura e montaggio), secondo la definizione data dello specifico filmico. Per completarla bisognerebbe aggiungervi gli altri fattori semiotici, come la parola, il colore ecc. Ma si tratterebbe di integrazioni del segno filmico, essenzialmente concluso nella fotocinesi.
Vale la pena di notare che la semiotica del colore è il settore meno sviluppato, e non a caso, data l'impostazione paralinguistica che fino ad oggi ha prevalso negli studi di semiologia del film. Salvo far ricorso a metafore linguistiche ancora più assurde, questo sarebbe un banco di prova decisivo per verificare la validità del « ritorno allo specifico » qui riproposto.

La prima cosa da osservare è la compenetrazione dell'istituto (inquadratura e montaggio) e dei linguaggi (stili), e la posizione ambivalente occupata dallo stile all'incrocio delle due dimensioni. Ciò sta ad indicare che lo stile appartiene ad entrambe, ma con ruoli diversificati. Nei confronti dell'istituto gli usi stilistici attingono ai modi istituzionali di significare dell'inquadratura e del montaggio. Questi modi, in quanto artistici, implicano naturalmente lo stile; tuttavia in questa dimensione comune, diciamo una sorta "di terra di nessuno" (che è poi la terra di tutti), lo stile compare senza alcuna direzionalità particolare, senza le scelte assiomatiche che diversificano gli stili-linguaggi. Il suo ruolo in questi territorio può dirsi quello di un formatore artistico generico.

Per contro gli stili-linguaggi, che rispetto all'istituto si configurano come altrettanti *usi*, si qualificano proprio in base agli assiomi differenziali (individuali o collettivi), che ne fanno dei *sistemi* particolari.

Potrei sviluppare ulteriormente il discorso. Ma può essere sufficiente rilevare come questa problematica inerisca logicamente alla dicotomia istituto-uso già analizzata, configurandosi come un suo prolungamento. La dinamica istituto-uso si ripresenta qui con una nuova dimensione, oltre le due già chiarite (genetica e istituzionale): la dimensione *degli usi come sistemi*, precisamente come sistemi nel sistema. Va da sé che accanto a questi usi-sistemi emergerà sempre l'uso-innovazione, com'è nella logica della dicotomia. Per quanto "scandaloso" tutto questo possa sembrare, è nella natura delle istituzioni semiotiche dell'arte questo fluido interscambio tra uso e istituto, che per contro non è osservabile nella lingua a causa della rigidità o minore flessibilità in cui l'istituto, originariamente espressivo, si è convenzionalizzato[37]. Ciò ci conviene una volta di più della fallacia di costringere la semiologia delle arti nel modello della linguistica.

Immagine e parola

Un'altra eterogeneità si incontra *all'interno del segno filmico*, allorché si viene a considerare il ruolo della parola-suono ossia il film parlato. Questa volta però si tratta di un'eterogeneità di natura diversa, precisamente della *combinazione di veicoli sensoriamente eterogenei in un linguaggio artistico*.

La trattazione relativamente sbrigativa che riserverò a questo problema, e che il lettore giudicherà probabilmente sproporzionata, si giustifica in base a due considerazioni.

In primo luogo, il problema si pone qui dal punto di vista semiologico. Pertanto interessa soltanto stabilire in quali modi e a quali condizioni la parola parlata entra nel linguaggio filmico. Questo obiettivo ristretto semplifica notevolmente il discorso, sfrondandolo di numerosi temi di cui si occupa solitamente la copiosa saggistica sull'argomento. La semplificazione è ulteriormente agevolata dalla circostanza che il problema viene volutamente esaminato per ultimo, cioè dopo aver fissato i concetti fondamentali di una semiologia del film.

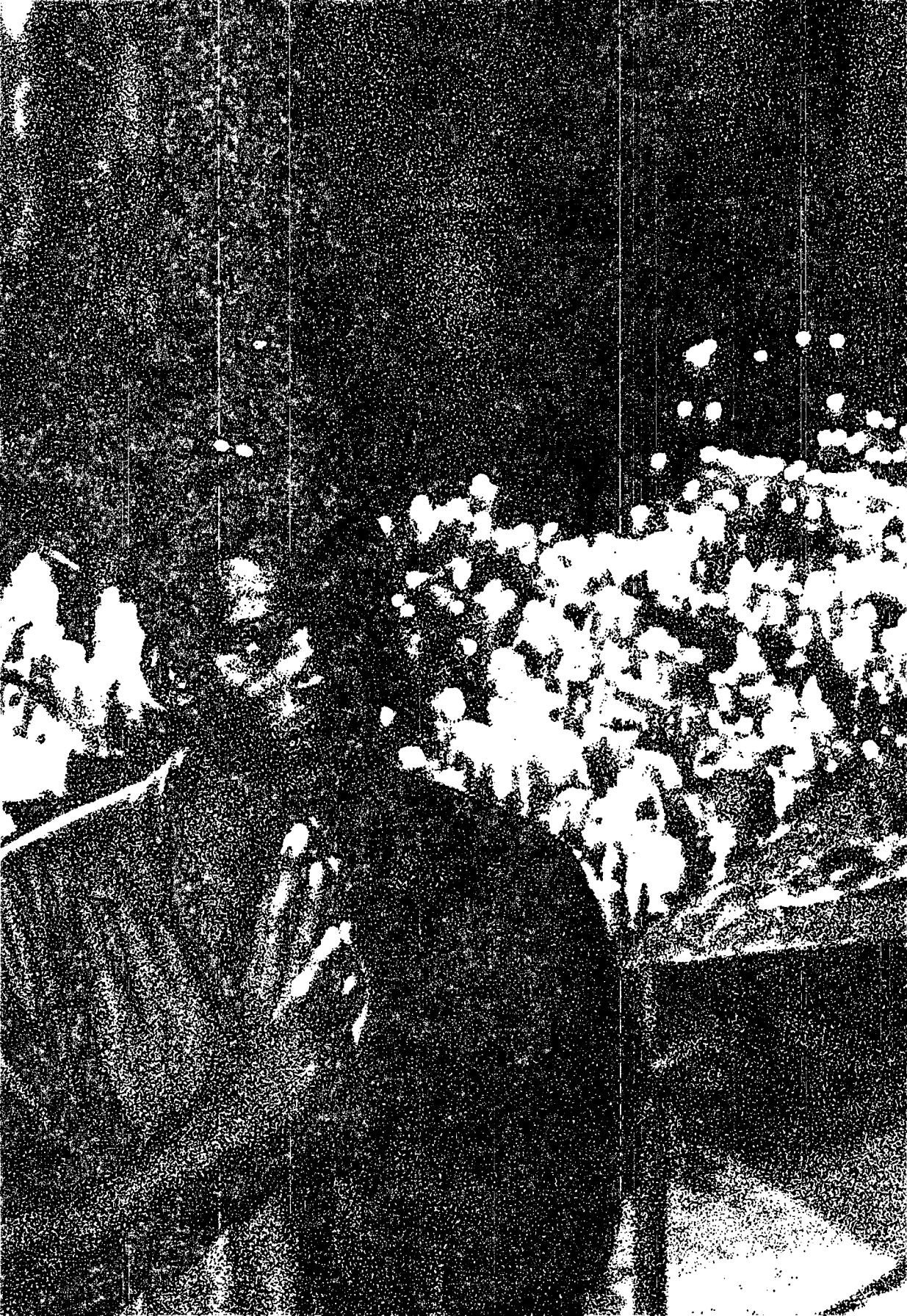
Il secondo argomento può essere anche più sbrigativo, essendo una ripetizione di quanto ho già detto a proposito delle carenze di estetica teorica, di cui soffre la cultura cinematografica in genere, e italiana in particolare. Il fenomeno della « combinazione di veicoli sensoriamente eterogenei in un linguaggio artistico » non è esclusivo del film, ma esiste anche nelle altre arti. Il paragone più calzante che viene a mente è quello della musica, quando incorpora la parola. I fiumi di inchiostro che il film parlato ha fatto versare avrebbero potuto essere evitati o notevol-

[37] Su questa problematica rimando al mio scritto *Estetica semiologica, linguistica e critica letteraria*, « Nuova Corrente » n. 35 (1965).

mente ridotti, se un solido background teorico avesse assistito i disputanti [38]. E qui viene a galla ancora una volta la durevole validità dei classici. Non solo Balazs, che ebbe una visione giusta del fenomeno quando ancora imperversava la logorrea filmica (*op. cit.* Capp. XVI - XVII), ma anche (e oserei dire soprattutto, a costo di scandalizzare) l'Arnheim, che pure prese posizione contro il film parlato.
Lo « scandalo » sta in questo: Arnheim aveva torto ed aveva ragione nel medesimo tempo. Più precisamente, nel momento stesso che si imbarcava in una causa perduta, enunciava alcuni princìpi che racchiudono la chiave teorica risolutiva della questione. Rileggendo oggi il *Nuovo Laconte*, questa vitale contraddizione può essere dipanata con relativa facilità.
Ho detto *alcuni* princìpi. Nel discorso di Arnheim vi è infatti una falsa premessa, che ne infirma la validità: il *parallelismo* dell'immagine e della parola. Anzi, egli restringe l'impiego della parola al dialogo, sicché il principio soffre di una duplice preconcetta limitazione. Alla luce di tale premessa (« il dialogo deve essere completo »), non v'è dubbio che le conclusioni negative a cui egli perviene non fanno una grinza. Senonché, il film che Arnheim aveva in mente era proprio l'aberrazione della logorrea (« dialogo al cento per cento »), che dilagava in quegli anni e che già il *Manifesto dell'asincronismo* (1928) aveva denunciato.
Se sostituiamo il parallelismo con l'asincronismo (che implica anche la parola non dialogata), l'argomentazione di Arnheim conduce a conclusioni esattamente opposte. Soprattutto rivela con limpida evidenza la validità degli altri princìpi, che sono quelli che oggi interessano per la teorizzazione semiologica.
Essi riguardano, per usare i termini di Arnheim, « le condizioni per la combinazione di mezzi eterogenei in un'opera artistica ». Il primo è il principio dei livelli, che egli enuncia con esplicita chiarezza. Al *livello sensorio* (puramente percettivo) più mezzi di natura differente non possono fondersi. A questo livello immagine e parola non possono dar luogo ad un'unità artistica. Ciò è possibile soltanto *al livello delle qualità espressive.* Qui la fusione può aver luogo, benché i due mezzi conservino la loro eterogeneità sensoria, vale a dire l'immagine resta un oggetto percettivo della vista e la parola un oggetto percettivo dell'udito.
L'Arnheim fa notare che la combinazione non ha lo scopo di riprodurre i fenomeni della vita reale, ma ubbidisce ad una ragione artistica. Pertanto, egli osserva, « le componenti debbono completarsi a vicenda nel senso che... ciascun mezzo deve trattare l'argomento nel modo che gli è proprio ». E ricorda l'esempio della musica, che « completa perfettamente la danza e il film muto ».
Questa esemplificazione (decisivamente la parola "completa") racchiude in nuce l'altro principio, complementare al precedente: il principio *della gerarchia dei mezzi.* Affinché la fusione possa aver luogo, è necessario che un solo mezzo sia predominante. Se manca questa subordinazione gerarchica l'opera che ne risulta sarà incoerente, poiché il contributo alla pari dei mezzi eterogenei produce una rivalità fra di essi e rende difficile la fusione. Cita ad esempio il melodramma, che è essenzialmente un genere musicale. Arnheim ipotizza una condizione analoga per il film: anch'esso dovrebbe basarsi su un medium dominante, il quale non potrebbe essere che l'immagine in movimento. In tal caso l'aggiunta della parola-suono « non darebbe luogo ad un nuovo tipo di opera artistica, ma nel caso migliore arricchirebbe quella che preesiste ».

[38] È significativo che E. Panofsky, che non è uno specialista di cinema, abbia perfettamente centrato il problema mediante il 'principio di coespressibilità', il quale in parole povere significa che « in un film ciò che ascoltiamo rimane per il meglio o per il peggio, inestricabilmente fuso con ciò che vediamo » e che « l'avvento del sonoro non ha modificato il fatto fondamentale che il film, anche dopo che ha imparato a parlare, rimane una sequenza di immagini in movimento, non si trasforma in un testo letterario rinforzato ». A suffragio di questa tesi Panofsky sottopone ad un istruttivo confronto la sceneggiatura filmica (*script*) e il testo teatrale (*saggio cit.*).

Ecco come, parlando per mera ipotesi, Arnheim formulava contro se stesso la corretta teoria del film parlato, cioè diceva nella sostanza ciò che aveva visto chiaramente Balazs e che combacia con il "principio di coespressibilità" di Panofsky. Dal passo che ho citato è evidente che anche per quest'ultimo si tratta di una coespressibilità *gerarchica*, cioè basata sul ruolo dominante (o basilare) della fotocinesi.
Questo bagaglio di risultati contiene in nuce tutte le premesse necessarie per la teorizzazione semiologica del fenomeno. Mi limito a indicare schematicamente, alla luce dei concetti già formulati, concordanze e conseguenze ai fini della "traduzione" da farsi. Alcuni raccordi sono di evidenza immediata, altri esigono indagini più approfondite e pertanto è sufficiente impostarli.
a) la fusione al livello delle qualità espressive si attua per mezzo dello *stile*, il quale — come ho detto — non è pura forma, bensì un formatore estetico-espressivo, quindi un fattore semiotico. L'eterogeneità estetica, dovuta alla eterogeneità sensoria delle componenti, attinge la fusione al livello espressivo, cioè del significato artistico.
b) stile, significato artistico e linguaggio sono ancora concetti generali, validi per tutte le arti. Il principio della *gerarchia dei mezzi* conferisce a questi concetti una specificazione tecnica, indicando nella fotocinesi il medium dominante (o basilare), con tuttte le conseguenze semiologiche che abbiamo visto (modo di significare, istituto ecc.).
c) la combinazione dei due mezzi dà luogo ad un procedimento, che si può denominare *contrappunto gerarchico*. "Contrappunto" sta ad indicare l'eterogeneità e "gerarchico" la subordinazione. Tuttavia, questa è ancora un'indicazione di principio, che l'esperienza conferma intuitivamente, ma non è sufficiente per una teorizzazione.
Qui si aprono le prospettive del lavoro da compiere, dai cui risultati si profileranno probabilmente le integrazioni da apportare alla teoria di Arnheim.
Si tratta di sapere come si attua in concreto l'integrazione della parola nell'immagine. Ciò non può essere affidato all'analisi intuitiva, ma richiede ricerche su base sperimentale, che la cultura cinematografica militante non si è mai sognata di fare, anzi ne ha sempre diffidato.
Sembra evidente, per esempio, che l'eterogeneità dei mezzi di cui parla l'Arnheim non è da intendere rigidamente e che nel combinarsi essi subiscano qualche modificazione reciproca, che si tratta di stabilire. Analogamente l'arricchimento (o ampliamento) che la parola apporta all'immagine non è da intendere alla lettera, a guisa di una mera aggiunta nel senso univoco. E' più probabile che emerga una tipologia di gradi e di modi di combinazione, che avrebbe per estremi, da un lato, la parola visiva del film muto (dove si può parlare di quasi-omogeneità) [39] e dall'altro il cosiddetto (impropriamente detto) teatro filmato, in cui il regista deve *inventare un linguaggio fotocinetico* da far quadrare (cosa diversa dal subordinare) con un testo verbale preesistente [40]. Quanto ai modi di combinazione, la tipologia comprenderebbe il parallelismo, l'asincronismo e altre forme più o meno già note, che andrebbero ad aggiungersi alle leggi dell'istituto menzionate in precedenza. Le ricerche sperimentali di cui parlo potrebbero utilmente essere integrate dai "modelli" comparativi già disponibili, come i generi musicali in cui entra la parola (melodramma, Lied ecc.), la poesia visiva e altri. Infine, nessuna meraviglia che queste ricerche siano di natura psicologica: ciò rientra perfettamente nella

[39] Si vedano le osservazioni di Eichenbaum a proposito delle didascalie (*vol. cit.*, pagg. 22-26).
[40] È il caso di ricordare, per la loro esemplarità, le versioni filmiche scespiriane di L. Olivièr. Come egli stesso ebbe ad osservare, la drammaturgia di Shakespeare è già predisposta per il montaggio filmico, sicché nel caso specifico esisteva una certa congenialità di partenza.

logica della semioticità espressiva, che ha il suo fulcro nella percezione [41], nel caso specifico la percezione visiva. Dai risultati che ne scaturiranno sarà possibile ricavare le conseguenze di cui abbisogna le teoria semiologica del film.

Conseguenze per la critica

La critica cinematografica esulterebbe dall'ambito rigorosamente teorico di questo saggio [42]. Tuttavia, almeno su un punto mi sembra opportuno attirare l'attenzione, anche perché è un luogo di confusione piuttosto diffusa, non solo per i suoi riflessi sulla critica, ma anche per i malintesi cui dà luogo nei riguardi della semiologia del film.
Parlare di istituto e di leggi suscita diffidenza già al livello teorico. Fa pensare ad una precettistica, a regole normative, che impedirebbero l'inventività creativa dell'arte. Da ciò è facile scivolare nella convinzione che parlare di linguaggio per il film sia poco pertinente, anzi pericoloso. Il caso di J. Mitry è istruttivo.
La stessa diffidenza può nascere nel critico, il quale credendo di ravvisare nella teoria semiologica una codificazione del film nel senso anzidetto teme che il suo compito venga degradato al ruolo di una applicazione estrinseca di regole e precetti già stabiliti. Se così fosse, non si potrebbe dire che codesto timore sia infondato.
La medesima mentalità agisce, per così dire a rovescio, in coloro che per le stesse ragioni ravvisano nella semiologia un sostegno "scientifico", se non proprio un toccasana, per l'esercizio della critica. E' il caso di P. Wollen, il quale ritiene che la presenza di segni simbolici (convenzionati) nel film conferisca al suo linguaggio il "codice obiettivo" di cui mancherebbero i segni espressivi (iconici) e che per contro solo la letteratura possiederebbe. A suo dire, questa circostanza aumenterebbe la « lucidità » e diminuirebbe l'ambiguità del film, consentendo alla critica la stessa obiettività della critica letteraria [43].
E' quasi superfluo far notare l'equivoco di derivazione linguistico-strutturalista, soggiacente a codesto ragionamento, falso per il film come per la letteratura. Dopo quanto ho già detto, è chiaro che per questa strada non si andrebbe più in là del "codice dell'intelligibilità" di C. Metz e della "parafrasi critica" di G. Volpe, entrambe incapaci di penetrare nel cuore della semioticità artistica del film.
La verità sta a mezza strada tra lo scetticismo, che ha per presupposto implicito una concezione intuizionistica della critica, e l'infatuazione, che ha per premessa il preconcetto formalistico-razionalistico verso la natura espressiva del linguaggio artistico [44]. La chiave di questa verità si trova nella dicotomia *istituto-uso*, dilucidata in precedenza. Ciò mi esonera da lunghe argomentazioni deduttive. La stessa "libertà", che si teme di perdere oppure si vorrebbe perdere in vista di una presunta obiettività, è parimenti ineliminabile sia dall'operazione creativa dell'artista sia da quella interpretativa del critico. Né potrebbe essere diversamente, dato che entrambe hanno a che fare con la dinamica tra istituto e uso, tra "codice" espressivo e innovazione.
Per dirla con parole povere, il critico ha tutto da guadagnare, anzi è indispensabile che conosca l'istituto filmico, con le sue leggi e le sue peculiari modalità del significare. Questo è il cordone ombelicale che lega la critica alla teoria. Ma è chiaro che l'insostituibile funzione che gli è propria consiste nell'individuare di volta in volta *l'uso* particolare, innovativo e comunque creativo, cui l'istituto viene sottopo-

[41] Si veda *Estetica semiologica e letteratura, cit.*
[42] Sulla distinzione tra teoria del film e critica cinematografica ha insistito opportunamente, su questa rivista, G. Tinazzi: *Una nuova critica ma per chi*, n. 5/6 (1970), pagg. 19-20.
[43] P. Wollen: *Signs and meaning in the cinema, cit.*, pag. 153. Il Wollen ha l'infelice idea di prestar credito alla teoria del codice obiettivo, citando G. Della Volpe. Una critica delle idee di quest'ultimo si trova nel mio saggio *Sviluppi dell'estetica in Italia*, « *Nuova Corrente* » n. 24, 1961.
[44] Si vedano *La semiomaia* e *Sviluppi dell'estetica in Italia, cit.*

sto dal tale artista, dalla tale corrente artistica, nella tale opera. Non c'è codice o istituto che possa esonerare il critico dall'esercitare questa continua inventività, diversa ma parallela a quella dell'artista. Perché il significato artistico è espressivo, non convenzionato, e pertanto se è nota la regola, sarà sempre più o meno imprevedibile il modo di attuarla (o di inventarne una diversa). Soprattutto esso non dipende unicamente dalle leggi del significare, che sono schemi concettuali per così dire "vuoti", ma altresì dai contenuti espressivi e dal contesto da cui ricevono senso [45]. Tutto questo appartiene al "codice" della vita, della cultura e della storia, il quale (c'è bisogno di ricordarlo?) è imprevedibile, dev'essere compreso ogni volta ex novo, vale a dire che non è un codice.

45 Si veda a questo proposito *Per una fondazione dell'estetica semantica*, *cit.*

GIORGIO TINAZZI
STRUTTURALISMO, CRITICA E FILM

Non ci si accorge solo oggi, soprattutto per quanto riguarda il cinema, degli equivoci nati dalla « confusione » di campi e metodi distinti: la teoria generale e la critica; e non per niente è dato vedere spesso come la cattiva critica si atteggi a proposta di estetica, e i balbettii teorici cerchino la malsicura gruccia di una verifica critica, non concepita come qualcosa d'altro ma come propria parte essenziale, che viene a muoversi nel campo di tutti (e di nessuno) di un gusto con pretese di scientificità.

Ci era parso, all'inizio dell'inchiesta, che l'ampio articolarsi degli studi per l'elaborazione di una semiologia del cinema avesse avallato questa distinzione, ponendo — o riponendo — per i due momenti interrogativi piuttosto precisi, e suggerendo anche indagini in direzione diversa da quella ormai d'obbligo per il cinema. Si può osservare, per esempio, come la considerazione tradizionale di quanto una teoria generale dell'arte sia applicabile al cinema abbia lasciato il posto *anche* ad uno studio di quanto il cinema possa contribuire autonomamente alla definizione, quanto mai aperta, di una idea di artisticità; oggi ci si può chiedere (e Lotman lo sottolinea) non solo quanto il cinema deve alla semiologia ma anche viceversa. Per quanto riguarda l'aspetto generale (ne fa cenno pure Garroni) il cinema, per esempio, ha fatto emergere il problema del proprio linguaggio eterogeneo e riproposto quindi in termini ampi quello dell'eterogeneità dei linguaggi artistici; sotto l'aspetto della semiologia la « novità » del cinema come oggetto preso in esame ha costretto a muoversi in una zona non « garantita », che non permette solo verifiche di procedimenti analitici consolidati: con i vantaggi che possono derivare da questa situazione, e gli svantaggi provocati dalla tentazione frequente della forzata indagine analogica, oppure della elaborazione non ancora verificabile.

Pur tenendo presente la distinzione tra critica e teoria generale, che i risultati dell'inchiesta sembrano confermare [1], e anzi proprio per questo ci pareva che i due momenti si richiamassero, e che fosse opportuno fare in qualche modo un punto, provvisorio, sulla verifica che uno studio semiologico specifico può aver portato sul piano della critica, contribuendo a quella vasta riflessione sul proprio statuto alla quale sembra da tempo indotta.

Ed è certo che la distinzione da cui si è partiti [2] non voleva porre (come Toti pare intendere) la critica in funzione subalterna: l'uso terminologico di « pratica », nel questionario, non dovrebbe impaurire: non significava confinarla nel ruolo di mediazione cui una lunga tradizione voleva lasciarla, anche per le precise caratteristi-

[1] La distinzione risulta anche da quella fatta da Metz (*Langage et cinéma*, Larousse. Parigi, 1971), e su cui avremo modo di tornare ampiamente, tra « cinema » e « film »: « è dunque vero che lo studio dei *sistemi filmici singoli* è ben distinto da quello del linguaggio cinematografico o dei diversi codici cinematografici che lo compongono » (pag. 54). Anticipando alcune considerazioni che avrò modo di svolgere, è da sottolineare sin d'ora che vi può essere un livello di analisi del singolo film diverso da quello della critica.

[2] Cfr. in proposito: Dino Formaggio, *Introduzione all'estetica come scienza*, in « Rivista Estetica », maggio-agosto 1967.

che della cultura che rappresentava, e rappresenta; non si trattava dunque di avallare l'idea della critica applicatrice di metodi le cui basi teoriche stanno *altrove* (teoricamente e praticamente, cioè in termini di politica culturale), quanto di sottolineare il diverso momento cui può riferirsi il richiamo « strutturale ».
Prima di entrare nell'argomento, credo opportuno fare alcune premesse.

La prima, di carattere storico culturale, parte dalla considerazione dei tempi brevi del cinema, passato in poco tempo da una sorta di preistoria (senza, certo, connotazioni negative) alla storia, con accelerazioni e contrazioni di cui anche la critica (e l'estetica) hanno risentito: da un lato costringendola a rincorse o accaparramenti (il ricorso alle « teorie affermate » che Balázs vedeva negativamente), dall'altro obbligandola a funzioni di anticipazioni vitali ma rischiose. Infatti, è vero, almeno in parte, quello che ha scritto Tynjanov [3], per cui ad un certo momento della storia del cinema (il saggio è del 1927) si è invertito il rapporto iniziale tra tecnica e arte, e « adesso è l'arte a "spingere" verso i procedimenti "tecnici", a sceglierli nel suo progredire, a modificarne le forme di impiego, la funzione e, infine, a scartare ciò che va scartato, e non è più la tecnica a spingere verso l'arte »; ed è anche vero, va aggiunto, che per lo stretto rapporto tra « teoria » e « pratica » nel cinema, il teorico si è trovato a svolgere proprio questa funzione di anticipazione sulle opere che gli deriva dalla sua considerazione sulle *possibilità* del nuovo mezzo. Ma va anche detto che questa funzione ha conosciuto poche stagioni, e che più spesso ci si è trovati a rimorchio, delle opere (ed in alcuni casi potevano esserci certamente delle ragioni), e della teoria quale si andava elaborando in altri campi; e questo fatto aveva poche giustificazioni, se non quelle di un malcelato complesso di gregarismo che la pochezza del bagaglio culturale talora rendeva legittimo ma non per questo meno pericoloso.

E poi queste accelerazioni o questi « sfasamenti » hanno portato anche ad un sospetto mettere da parte, ad opera della critica soprattutto, la considerazione del momento tecnico costitutivo. Sia perché, in taluni casi, si cercava un aggancio culturalmente nobilitante in una « depurante » concezione intuizionistica che superasse la complessità dell'apparato tecnico, ritenuto imbrigliante rispetto al momento « creativo »; sia perché, nella pratica, i film che si svincolavano da uno schema che facilitasse un approccio « contenutistico » erano marginali; fu assai parziale insomma quella spinta alla riflessione sugli elementi costitutivi cui portò, per esempio, molta avanguardia figurativa. Ma non si può certo far coincidere per il cinema (come a taluni è sembrato), la riflessione metodologica sulla « tecnica » con le ancora incerte proposte di una semiologia specifica: alcuni « classici » erano già in questa direzione. Essa ha portato oggi anche a fraintendimenti, sul piano teorico confondendo tecnica con tecnicismo, su quello pratico arrivando alla « chiusura della ritualizzazione » verso cui richiama l'attenzione Ranieri.

Anche per alcune di questa ragioni credo sia da guardare con forte sospetto la posizione di chi, oggi, vede nell'apporto che la metodologia strutturalista ha dato o può dare al cinema l'approdo a delle sicurezze; perché non tiene conto di come, ben più generalmente e più indietro storicamente, lo strutturalismo nasce da una crisi nella storia della cultura, e il carattere naturalmente « difficile » del tentativo di superamento di questa crisi permane nelle sue non risolte, o non facilmente risolubili, aporie interne. Risultano allora troppo facili (verrebbe da dire consolatorie) certe dicotomie avallate e rinfrancate (per esempio tra una critica di « gusto » e una critica « scientifica »), o certe « fusioni » non specificate o non sottratte al misticismo della scrittura (tra letteratura e critica, tra cinema e metalinguaggio critico), oppure certi passaggi dati per scontati (la « nouvelle critique » — non meglio precisata — come punto di verifica del passaggio da una conoscenza passiva ad

[3] Jurij Tynjanov, *Le basi del cinema*, in *Poetika kino*, Mosca, 1927, ora in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Garzanti, Milano 1971 (pagg. 53-85).

una attiva)[4]. Sembra insomma di muoversi spesso tra una disponibilità totale della critica (il gusto? ma il termine è vago, e non di necessità da connotare negativamente, come si fa) e una prevenzione metodologica che non è disposta a verificarsi e (perché no?) a rimettersi in discussione di fronte all'opera.
Per altro verso, da un punto di vista politico culturale, la critica strutturale (prendo il termine ormai come espressione di comodo) si inserisce, rendendola più acuta, in una crisi più ampia, senza portare facili risoluzioni, ma ponendosi coscientemente come problematica, nei casi migliori (penso all'allusione al « fragile ottimismo », per esempio, con cui si conclude la risposta di Metz); ho in mente l'ampio discorso sulla crisi del « mandato », della concezione di mediazione, cui ho fatto cenno già su queste pagine[5].
E' chiaro allora che solo artificiosamente (come per la nostra inchiesta) si può distinguere una considerazione sul metodo della critica che non sia, contemporaneamente, interrogazione sulle funzioni della critica stessa, e, per ciò che riguarda invece l'oggetto, anche sulla *possibilità* del cinema. Per questo trovo almeno sospetta la convinzione di chi sembra aderire ad una posizione « culturalistica » per cui un nuovo rapporto con lo spettatore (e *dello* spettatore) nasce solo da una diversa proposta di metodo di analisi dell'opera (e mi richiamo anche alle considerazioni di Ferretti, fatte qui e altrove). Proprio vedendo da un punto di vista complessivo il problema della critica, e cioè andando più in là dei legittimi presupposti di una critica analitica, mi sembra discutibile la distinzione proposta da Metz, secondo cui vi sono due tipi di teoria, « quella che è dal lato dell'opera a venire, che si pensa in termini di *influenza*, che non esita davanti al consiglio o al precetto, che vuol rispondere direttamente ai problemi di lavoro dell'« artista creatore » e non ha senso che in questa prospettiva, e quella che è dal lato dei discorsi filmici *già compiuti* e che cerca di analizzarli come dei fatti »[6].
D'altronde, proprio vedendo il problema in « campo lungo » ci si accorge dell'accennato rapporto teoria-pratica così vivo per il cinema. E' un ricambio di cui anche gli esempi migliori del « nuovo cinema » ci danno conferma, e che dovrebbe spingere molti autori a interrogarsi sul proprio mezzo, attuando quel « ripensamento alle basi teoriche della prassi » di cui parla Toti; e più ancora Lotman sottolinea l'influenza della semiologia e dello strutturalismo più che sui critici sugli autori e sugli spettatori.
Questo va detto, anche se non è da mettere da parte la constatazione che tale funzione di anticipazione cui talora è chiamata la teoria è potuta diventare, non infrequentemente, una sorta di confusionarismo astratto, sostenuto da pezze di appoggio adottate forzatamente, da grucce ideologizzanti prese a prestito: è il caso di alcuni dibattiti sul tema, oggi dominante nella pubblicistica del settore, del cinema « politico ».
Teoria / pratica, e, per altro verso, comunicazione / espressione. Sono divaricazioni non scevre da pericoli; si pensi, per il secondo aspetto, a due sintomatici rifiuti: da un lato — da parte dei politici, degli operatori di cultura, degli apologeti dell'impegno — vi è la convinzione, meno infrequente di quanto si pensi, che la considerazione sul « come », cioè sui modi della comunicazione, riguardi un diverso settore, l'estetica per esempio, perché il « cosa » cammina da solo, per forza interna, mentre è chiaro che la discussione sulle forme, come modi concreti dell'articolazione del discorso, è anche « politica » sia pure mediatamente, nel momento in cui i centri del potere e dell'industria culturale hanno in mano gli strumenti di comunicazione di massa e li utilizano in *forme* anche « avanzate ». Dall'altro lato, dagli autori per esempio, viene messa a margine la considerazione sul mezzo come comunicazione, perché il loro occhio è alla creazione, al momento individuale ritenuto preriflessivo.

[4] Cfr. per esempio: Pierre Daix, *Nouvelle critique et art moderne*, Ed. du Seuil, Parigi, 1968.
[5] *Una nuova critica ma per chi*, in « Bianco e nero » n. 5/6, maggio-giugno 1970.
[6] *op. cit.* p. 7.

Queste generali premesse valgono, se non altro, a precisare la cosciente limitatezza e parzialità della nostra indagine; si continuerà a parlare prevalentemente del momento espressivo, pur comprendendo la necessaria complementarietà di altri discorsi in una visione non settoriale della critica, secondo quanto si è detto sopra circa le sue funzioni.

Una sorta di postilla vorrei fare a proposito del « ricambio » cui ho fatto cenno, per sottolineare come anche la pratica delle opere si sia andata spesso spostando ad una riflessione *sul* cinema: non ripeto quanto brevemente detto sulle pagine di questa rivista (cfr. *art. cit.)* richiamando i nomi di Antonioni, di Resnais, di Jancso, ma anche di Ferreri o Buñuel: vorrei solo proporre due esempi sintomatici. Da un lato vi è l'indagine su un « nuovo tipo di linguaggio poetico » (le definizione è di Mekas) a cui è arrivato, o da cui è partito, molto del cosiddetto cinema *underground*, cioè il recupero del momento costitutivo qualitativo, dell'immagine nel suo porsi sensibile (la mente ottica di cui parla Brakhage), nel suo autocostituirsi come possibilità di significazione. Dall'altro lato vi è Godard e il suo rapporto dialettico col cinema e la sua riflessione sul linguaggio: e ciò sia attraverso la contaminazione, cioè un tentativo di riproporre più materiali, di trovare la « purezza » (dell'immagine) attraverso l'impurità; inventariando, ma anche consumando; sia « ritrovando » il mezzo, sottraendolo all'uso che ha depotenziato la capacità di *scoperta* delle componenti il cinema.

Alcuni equivoci

Messe da parte queste premesse, credo sia opportuno, prima di entrare nel problema specifico della nostra inchiesta, sgomberare il campo da alcuni equivoci. Come quelli che derivano dagli aggiornamenti fittizi (sui quali insiste riprovandoli Ferrero), dalla terminologia presa a prestito a malcelare la vecchia sostanza idealistica di sapore scolastico — parole nuove per cose antiche —, dal destreggiarsi ambiguo tra le suggestioni della scrittura, presa come garanzia di novità e chiave *passepartout*; cosa di nuovo rispetto ai rapporti tra forma e contenuto quando si dice « la critica linguistica vuole trovare l'esatta rispondenza tra significato e significante? » [7]; alle volte la volontà di colpire è troppo scoperta [8]. Le proposte, ridotte a formule (« E' una critica scientifica, e dunque poetica »), conoscono sempre delle stagioni (Empson, Barthes, Lacan, Derrida...).
Più sostanzialmente, si è assistito molte volte, per la teoria (e critica) cinematografica, ad un assorbimento del metodo strutturalista senza una necessaria ricognizione di quelli che ne sono i presupposti e le ragioni, si reputava che la « scientificità » fosse garantita senz'altro da un'applicazione, talora dall'esterno, dei metodi della linguistica. E questo senza contemporaneamente mettere in luce anche i punti di cesura netta tra i due campi di indagine, che proprio l'avanzare di studi analitici rende evidenti [9]. D'altro canto, al fine della costituzione o meglio del consolidamento di una teoria generale, non si è utilizzato che parzialmente e sporadicamente il patrimonio di studi specifici su cui richiama l'attenzione Raffa, mettendone in luce gli aspetti rilevanti ai fini proprio di un'analisi semiotica del segno cinemato-

●

[7] G. Turroni: *Critica come recupero poetico*, in « Filmcritica » n. 215, aprile-maggio 1971.
[8] « Quando uno di noi paragona *Topaz* di Hitchock alla forma di una rosa, alla struttura geometrica del fiore... quando io dico che *Tristana* di Buñuel è la forma esatta del quadrato e che in questo quadrato Buñuel ha messo dentro un altro quadrato, facciamo o tentiamo di fare della teoria sul cinema e di trasmettere quindi il significato poetico linguistico di quei due film magistrali ». (*ibid.*).
[9] A livello di minima unità significante, ad esempio, il divario è netto, tanto da creare per Bettetini un distacco sostanziale tra i due metodi: « Se la ricerca analitica spinta nel corpo della grande unità sintagmatica rimane frustrata, quando il veicolo della comunicazione è costituito da immagini audiovisive in movimento, se non sono cioè reperibili unità minime di significazione o di strutturazione materiale al di sotto dell'iconema, si stabilisce una frattura netta tra l'universo del linguista strutturale e quello del semiologo cinematografico » (*L'indice del realismo*, Bompiani, Milano, 1971, pag. 14).

grafico, al di là di una ricerca di « attualità » cronologicamente sancita. Il discorso su Eisenstein verrà ripreso più avanti.

Ma, su un altro versante, le distanze vanno prese anche nei confronti dell'identificazione tra proposte metodologiche generali e dichiarazioni di poetica (anche a livello tecnico espressivo, è chiaro); o contro le estetiche dogmatiche o definitorie, o i cartelli indicatori della critica che nascono dal privilegio dato a certe strutture formali, dalla mitizzazione di una retorica, per esempio del cosiddetto « nuovo cinema »: dove invece si potranno trovare delle linee di tendenza, meglio delle direttrici di lavoro diffuse, rinvenire spesso delle costanti formali che vanno sostituendone altre, o la rottura con certi canoni della retorica cinematografica in favore di nuovi moduli; ma ci si accorgerà, logicamente, che non sono piani definiti, che sono spesso ribaltabili, indicazioni e non definizioni. Spesso invece il « valore », che si vorrebbe bandito da un procedimento di tipo analitico descrittivo si ripropone come privilegio accordato a certi aspetti formali.

La tentazione del normativismo è ricorrente, ed è spesso un modo per sfuggire l'impatto col momento ideologico attraverso la scorciatoia dell'opera solo oggetto, dove la supposta asetticità dell'analisi è talora rifiuto di intendere le mediazioni complesse, i rapporti stile ideologia [10]. L'autonomia dell'arte nel suo farsi formale può mutarsi in separatismo.

C'è infine da sottolineare la ricorrente tentazione di identificazione col « nuovo », sia contrapponendo il metodo come spartiacque tra una critica impressionista e una di carattere « scientifico », sia — sul piano dell'oggetto — privilegiando ogni fase di « rottura », facendo dello scarto linguistico dalla norma il momento tipico di una possibile analisi. Tale identificazione può portare:

a) a considerare il « procedimento » in quanto tale, indipendentemente dall'opera, soprattutto nel momento della critica, rivolta al singolo testo; e anche nel caso in cui l'analisi si ampli (i « generi », per esempio) perdendo di vista proprio il lavoro di ricambio e assorbimento continuo, specie per il cinema, tra norma e deviazione.

b) a valutare come momento « artistico » solo quello della « rottura »: « E' impossibile creare entro forme che sono già state scoperte, poiché creazione significa mutamento... La cosiddetta arte tradizionale obiettivamente non esiste ed è perciò impossibile, rispettandone i canoni, produrre un'opera » [11]; l'opposizione o si risolve in una tautologia (l'arte è sempre nuova, quindi non è vecchia) o viene a creare una pericolosa dicotomia, che per il cinema può prendere le vesti per esempio di una diversificazione (errata, se posta come canone e una volta per tutte) tra cinema commerciale e non commerciale, facendo forzatamente coincidere la rottura col « nuovo » e l'adesione col « vecchio ». Nei formalisti russi, almeno in un certo periodo della loro teorizzazione, la spinta verso una sovrapposizione dei due momenti (artisticità-rottura) veniva dalla contrapposizione tra arbitrio linguistico e automatismo percettivo; ed è questa generica opposizione uno dei punti più dubbi. D'altra parte, riportando il discorso alla generalità, che l'uso di un istituto « comune », da un punto di vista espressivo, possa essere « originale » è messo bene in luce, mi pare, da Raffa, che ne trova conferma non solo in autori (Antonioni, ad esempio) ma addirittura in « scuole » o « correnti » [12].

[10] In questa direzione va la forte spinta storicista di Baldelli: « Sicché l'esegesi condotta dall'interno dell'opera non elimina il giudizio di valore e la verifica delle relazioni tra l'oggetto e la situazione in cui nasce, non elimina la distinzione tra momento oratorio e momento espressivo, tra descrizione di una 'poetica' e risultati concreti del film » (in *Cinema dell'ambiguità*-Rossellini-De Sica-Zavattini-Fellini, Samonà e Savelli, Roma, 1969, pag. 19).

[11] La citazione, di Sklovskij, è tratta da Victor Erlich (*Il formalismo russo*, Bompiani, Milano, 1966) che ha opportunamente insistito sul pericolo del « fascino del cambiamento » che subirono i formalisti russi.

[12] A questo proposito credo però che andrebbe reso più complesso e messo in discussione

c) a rendere più arduo il riferimento alla storicizzazione del fenomeno analizzato, con la ricorrente tentazione di identificare senz'altro rottura formale e innovazione ideologica: pericolo questo che, come è noto, conobbe di certo l'avanguardia storica (« un equivoco che ha dominato per cinqunt'anni la teoria progressista della letteratura », ha scritto Enzensberger).

d) a non intendere che per salti la complessa dialettica della succesione storica delle forme, che conosce cesure ma anche ricambi e collegamenti. Lo « sfondo » della norma non può essere solo presupposto, ma considerato come uno dei poli di una relazione sintattica, « relazioni analoghe al rapporto tra lingua e parola »; l'ottica della rottura deve lasciare il posto al complesso studio di un *rapporto*, dove l'aspetto sistematico va precisato così come quello innovativo (*verso cosa* e *di che cosa* la rottura).

L'opera, il sistema

Il concetto di totalità come distinto dalla somma delle parti è uno dei punti fermi della teoria strutturalistica (dalla psicologia alla sociologia alla linguistica); la sistematicità (il *tout se tient*) comporta la considerazione del tutto come anteriore alle parti e come provvisto di proprietà distinte da quelle degli elementi costitutivi. Priorità reale o potenziale, di modo che non è certo esclusa l'analisi di una parte come tale, senza però attribuirle dei caratteri distintivi in quanto esito di una scelta di « valore » (poetica o non poetica, per esempio), che interviene in una fase ulteriore e distinta. Applicata all'opera d'arte, la sistematicità ha portato a mettere in risalto il carattere di *organicità*; lo sottolinea anche Eisenstein, quando afferma che « in un'opera d'arte organica gli elementi che costituiscono l'insieme ne pervadono anche tutte le componenti. Un canone unitario non penetra soltanto il tutto e ciascuna delle sue parti, ma pervade anche ogni elemento che partecipi al lavoro di composizione. Un principio identico regola ogni elemento, assumendo in ciascuno una forma qualitativamente diversa » [13]. Ed è da dire anche (a parte suggestioni organicistiche presenti nel regista) della relativa novità di una simile concezione nella speculazione estetica; se novità c'è, è piuttosto non da un punto di vista teoretico, quanto nella precisazione metodologica dell'approccio all'opera. Per il cinema, però, può essere importante: a) da un punto di vista di teoria generale; b) da un punto di vista critico.

a) perché l'eterogeneità dei codici che compongono il linguaggio cinematografico (nel senso che si preciserà) può aver portato spesso ad una visione « sincretica » del film come opera d'arte; mentre il compito è quello di studiare la complessità delle direttrici e dei codici e il loro *sistema di relazioni*; considerando come la percettibilità della forma, e — quanto agli effetti — l'« amplificazione » derivano dal complesso del procedimento, che quindi va analizzato. Non a caso dei tre tipi di critica (in piano generale, in piano medio e in primo piano) teorizzati da Eisenstein [14], preliminare — anche se non esaustiva come si vedrà — è la visione in primo piano. L'inventario delle determinazioni interne dell'oggetto di cui parla Lévi-Strauss è proprio in questa direzione.

b) Prima è il film, si dice: ma basta? La precisazione dell'oggetto della critica può servire per escludere certa tendenza a partire dagli elementi *oltre* l'opera per analizzarla in modo dipendente; ma così espressa l'istanza rimane generica. Si precisa che le determinazioni interne sono di carattere astratto formale, e la puntualizzazione vale a mettere in guardia da un descrittivismo empirico. Ma il punto di arrivo deve essere più complesso, anche se la spinta all'immanenza non appare

●

il rapporto che lo stesso Raffa propone, circa le avanguardie, tra formazione del'istituto e innovazione.

[13] In *La struttura del film*, ora in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, 1964.

[14] *La vision en gros plan*, trad. in « Cahiers du cinéma », n. 226-227, gennaio-febbraio 1971.

certo inutile per la critica cinematografica, spesso ancorata ai princìpi del gusto, incline a sottrarsi a questioni di metodo, a rifugiarsi nel già risolto, a consolarsi nel già garantito.

Ma basta questa esigenza di una critica « immanente », che non ricorre per la comprensione dell'opera a elementi ad essa estranei? Gli interrogativi si pongono quando una critica delle relazioni interne all'opera vuol porsi come esaustiva, troncando così il complesso sistema di mediazioni « esterne » che le stesse relazioni presuppongono (anche se assorbite e rese tutte interne al sistema); in questo senso credo vadano precisate alcune « istanze », completando la parzialità di talune definizioni, dando un'interpretazione a quel momento di « distacco », come punto secondo della ricerca, di cui parla Todorov.

E' dall'interno stesso degli studi dei formalisti, per esempio, che si può cogliere questa esigenza di ampliamento e trarre — in parte — alcune indicazioni di metodo per attuarla: l'analisi del *procedimento* si unisce a quella della *funzione*. Sotto il primo aspetto si passa, per usare una formula a loro cara, dal *cos*'è dell'opera d'arte al *come è fatta*, attuando per questa via della « tecnica » una demistificazione della creatività romantica (andare contro i mulini a vento del misticismo, diceva Eisenstein) e quindi anche dell'approccio intuizionistico all'opera stessa; e lo studio del procedimento, esigenza rivelatasi quasi subito, significa anche evidenza della sua « specificità » (e quindi analisi dell'utilizzazione dei *materiali*). Ma il concetto di funzione permette di uscire dall'oggettualità chiusa dell'opera. Seguiamo brevemente Tynjanov per quanto riguarda la letteratura [15]: « E' possibile lo studio cosiddetto "immanente" dell'opera come sistema al di fuori della sua correlazione col sistema della letteratura? Questo studio isolato dell'opera è un'astrazione identica all'astrazione dei singoli elementi dell'opera »; e ancora: « Studiando isolatamente un'opera non possiamo essere certi di fare un discorso corretto sulla sua struttura, sulla struttura dell'opera in sé ». I tempi brevi della storia del cinema, la scarsa diffusione rispetto alla parola del linguaggio audiovisuale a livello comunicativo (e i formalisti partivano appunto dalla distinzione tra livello comunicativo e livello « creativo »), potrebbero far pensare che questa necessità di collegare un film alle altre « serie » cinematografiche sia attenuata; ma, a parte il fatto che oggi i mezzi di comunicazione di massa (la televisione in particolare, anche se ha proprie caratteristiche specifiche) stanno per invertire il rapporto [16] è da notare che il collegamento con le altre « serie » vale a « qualificare » il film (in relazione al « genere », alla « corrente » ecc.), senza naturalmente fargli perdere la propria singolarità come oggetto semiotico (il riferimento può risultare anche implicitamente).

Ma Tynjanov prosegue [17]: « Il sistema della serie letteraria è prima di tutto *il sistema delle funzioni della serie letteraria, nella sua incessante correlazione con le altre serie* »; e ancora: « Poiché un sistema non è un'interazione paritetica di tutti gli elementi ma presume la preminenza di un gruppo di elementi (dominante) e la deformazione degli altri, l'opera entra nella letteratura, acquista la sua funzione letteraria per mezzo di tale *dominante* ». Dunque, il collegamento con le altre serie appare necessario; ed è sintomatico come in alcuni neostrutturalisti questo collegamento ad elementi « altri » da subordinato sia diventato predominante (Todorov, ricordato da Garroni, parla di « manifestazione »). Il problema si pone, in sede di chiarificazione semiologica, a proposito dell'elemento « dominante » di un film, che

[15] In *L'evoluzione letteraria*, ora in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, Einaudi, Torino, 1968, pagg. 125-145; la citaz. è da pag. 131.

[16] E nulla vieta perciò, che quello che oggi viene considerato « documentario » possa domani venir preso in considerazione come linguaggio « espressivo »; d'altronde già la storia del cinema presenta esempi in tal senso.

[17] L'importanza di questa teorizzazione è stata opportunamente messa in luce da Ignazio Ambrogio (*Formalismo e avanguardia in Russia*, Editori Riuniti, Roma, 1968; in particolare pagg. 206 segg.).

va precisato nell'ambito della pluricodicità del linguaggio specifico: a livello di testo (di *film*, non di *cinema*) Metz, come vedremo, parla di codici cinematografici e di codici extracinematografici; per la critica il collegamento con l'extratestualità (in quanto entra nel testo) è necessario.

Gli elementi significanti

Si pone quindi l'opportunità di precisare alcuni punti nodali del cinema come oggetto semiologico. Partendo dall'individazione degli elementi significanti. Barthes, è noto, ha cercato di riportare la lettura del film ad una « primigenia » lettura del fotogramma [18]. Ma, mi sembra si possano fare alcune osservazioni al ragionamento, pure assai suggestivo:
1) dapprima sembra che la lettura del « sens obtus » vada fatta, appunto, a livello di fotogramma, ma si ha l'impressione che il significato (l'autore parla però di un significante senza significato, la cui lettura resta sospesa tra l'immagine a la sua descrizione, poi parla di un significato supplementare in rapporto alla narrazione, non descrivibile) si precisi alla luce di una lettura « temporale », *sia pure implicita*.
2) ma, pare, il senso si completa con l'inserimento in un sistema temporale (anzi spazio-temporale); Barthes lo ammette, anzi lo sottolinea, ma, dice « disseminato, reversibile, legato alla propria durata, non può fondare (se lo si segue) che uno svolgimento del tutto diverso da quello delle inquadrature, sequenze e sintagmi (tecnici o narrativi) »: uno svolgimento "inaudito", contro logica e tuttavia « vero ». Lo svolgimento è quindi particolare.
3) infatti constata: « la storia (la diegesi) non è più solamente un sistema forte (sistema narrativo millenario), ma anche e contraddittoriamente un semplice spazio, un campo di permanenze e permutazioni ». Lo svolgimento del film non è quindi solo l'andamento diegetico in senso stretto. Punto di arrivo che si poteva forse accettare come premessa.
4) ma, aggiunge: « Il filmico è, nel film, ciò che non può essere descritto, è la rappresentazione che non può essere rappresentata. Il filmico comincia solamente là dove cessano il linguaggio e il metalinguaggio articolato ». Quindi il metalinguaggio si ferma al filmico, senza penetrarlo. Dunque, o si vuol mettere in risalto la non esaustività di un aproccio semiologico (resterebbe allora da precisare l'articolazione completa di questo approccio), oppure vi è un « ineffabile » che resta fuori (perché no? l'« essenza »); e non sarebbe una novità riscoprire i residui misticheggianti di parecchio strutturalismo.
5) ma (distinto il « filmico » dal film: l'« essenza » dall'« apparenza »?) Barthes ritorna, « molto paradossalmente », al fotogramma, che non è « un frammento prelevato chimicamente nella sostanza del film, ma piuttosto la traccia di una *distribuzione* superiore dei tratti di cui il film vissuto, svolto, animato, non sarebbe insomma che un testo tra gli altri ». Si ritorna allora in qualche modo (non privo di suggestione, ripeto) al punto 1), perché la lettura è pur sempre fatta alla luce dello sviluppo diegetico (anche se non « forte »), di un tempo cioè costitutivo, anche se non cronologico o referenziale, che l'inquadratura (e/o il montaggio) ***sviluppa***. Perché allora troncare artificiosamente questo sviluppo? Sempre paradossalmente, è come procedere all'analisi del fumetto « aggiungendo » il tempo-movimento che « gli manca ».

Si arriva dunque all'inquadratura, e poi al montaggio. Gli errori di interpretazione nascono dalla confusione tra l'attribuzione all'inquadratura di una presenza di significato (l'inquadratura basta da sola?), parzialmente riconosciuta da Ejchenbaum [19]

[18] Roland Barthes, *Le troisième sens*, in « Cahiers du cinéma » n. 222, luglio 1970.
[19] Boris Ejchenbaum, *I problemi dello stile cinematografico*, in *Poetika kino*, Mosca, 1927, ora in *I formalisti russi e il cinema*, (*cit.*). A pag. 49 della trad. it. scrive: « Da tutto quanto detto sin qui si può dedurre che nel campo del cinema abbiamo una semantica delle *inquadrature* e una semantica del *montaggio*. La semantica dell'inquadratura, come

e l'attribuzione (nel senso precisato anche da Raffa) di una autonoma legge (o modalità) di significazione: sono due piani che vanno distinti in un'analisi semiotica; negli stessi scritti di Eisenstein c'è, talora, uno scambio, anche se appare piuttosto chiaro che il suo studio dell'inquadratura tiene presente soprattutto il rinvenimento di una capacità interna (legge) di significato. Per questo mi pare vada precisato il senso che può aver preso lo sviluppo (nella pratica del cinema) del piano-sequenza, dove l'inquadratura viene a coincidere con la « frase »; non si tratta, come si è sostenuto, di aver dato all'inquadratura « una compiutezza che non aveva », se con questo si intende una autonomia nuova, quanto di aver allargato, questo sì, l'area semantica, e di aver reso più evidente l'autonomia semiotica, già presente anche nel cinema di montaggio « classico »[20]; e questo attraverso una diversa articolazione delle componenti spaziali (rese più dinamiche) e temporali (verso un tempo « interno », assai più che cronologico). Si potrebbero riprendere a questo proposito, discutendole per la parte meno convincente, le considerazioni cui si è fatto cenno, che Bazin faceva a proposito della profondità di campo.

La narratività

Il privilegio accordato da Metz allo sviluppo del racconto corre lungo tutta la trattazione[21]: « tutto si svolge come se una sorta di corrente di induzione legasse *comunque*, le immagini tra di loro, come se fosse al di sopra delle forze dello spirito umano (quello dello spettatore come quello del cineasta) rifiutare un "filo" quando due immagini si succedono » (p. 53). Lo sviluppo della storia del cinema sembra confermare per Metz questa tendenza, capovolgendo in qualche modo la constatazione-profezia di Pasolini (passaggio da una prosa cinematografica del passato-presente alla poesia cinematografica presente e futura), in quanto si può rinvenire un movimento generale dal cinema-poema al cinema-romanzo, in un certo senso dal cinema di poesia al cinema di prosa; naturalmente il punto di vista non è quello degli *accenti* quanto quello della *struttura* (più ricco di accenti poetici, un film di Truffaut è più strutturalmente romanzo che un film dell'epoca « classica »). Rovesciamento che Metz attua anche nei confronti di quelle forme di cinema odierno che più sembrano essersi sottratte al dominio della narrazione (la condanna dell'« intrigo »): « il cinema sarebbe stato in altri periodi pienamente narrativo, e oggi non lo sarebbe più, o lo sarebbe in ogni caso molto meno. Pensiamo invece che lo è di più e meglio, e che il principale apporto del cinema nuovo è di aver arricchito lo narrazione filmica » (p. 205).
Ora, è pur vero che la narratività non va confusa con l'intreccio, e che forme narrative si possono rintracciare anche in film apparentemente sottratti ad uno sviluppo « lineare », ma è anche da dire che, probabilmente, il mito della narratività in Metz nasce da una sovrapposizione tra sviluppo temporale o consequenziale e temporalità come classe narrativa: un intrigo dei piani o una sospetta elasticità delle categorie interpretative non senza conseguenze anche per la critica.
Anche per questo Metz accorda privilegio alla descrizione sintagmatica, per con-

tale, avulsa dal resto, la si ha raramente, ma alcuni dettagli della composizione delle inquadrature, connesse appunto con la fotogenia, rivestono talvolta un'importanza semantica autonoma ».

[20] D'altronde è da notare che nella pratica lo stesso Eisenstein si è assai avvicinato a quella composizione in profondità teorizzata da Bazin: « Nel film messicano, dove la composizione in profondità giocava un ruolo non meno grande del montaggio. E si è avvicinato allo stile che doveva utilizzare più tardi Orson Welles e che analizzò sul suo esempio André Bazin, per il quale la composizione in profondità succede al montaggio ». (Viatcheslav Ivanov, *Eisenstein et la linguistique structurale moderne*, in « Cahiers du cinéma » n. 220-221, maggio-giugno 1970).

[21] Mi riferisco alla sua prima raccolta di saggi *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Parigi, 1968.

tiguità; e per queste ragioni è stato oggetto di forti obiezioni da parte di Garroni [22], che ha visto nella sintagmatica abbozzata dal semiologo francese l'illegittima riduzione ad un solo asse semiotico del film: « i rapporti *in praesentia* sono di una ricchezza che rende ad un tempo superflua e difficile la stretta organizzazione dei rapporti *in absentia*. E' perché il film è facile a comprendere che è difficile a spiegare » (Metz, pag. 74). Metz dà talora l'impressione di attenuare questa univocità di analisi, ammettendo una corrispondente paradigmatica (p. 73, nota), ma limitata, e più avanti specifica che si tratta di « paradigmi di sintagmi » (pag. 137). Che il punto sia debole lo si ravvisa anche dalla precisazione posteriore [23], in cui si sottolinea che la paradigmatica è *implicita*.

Ma vi è un altro punto da discutere nella esposizione di Metz, e cioè il riferimento agli *altri* elementi di paradigmatica cinematografica (rimanendo quella specifica « assai povera ») che si offrono allo studio: sono delle manifestazioni particolari (gruppi di film, singoli film, parti di film ecc.); ma « si tratta *dunque* (la sottolineatura è mia) di ricerche che non si confondono con lo studio del linguaggio cinematografico propriamente detto » (p. 139). Si potrebbe pensare alla specificazione del differente « oggetto » di studio dato dal codice e dal messaggio, distinzione che è al centro del più recente libro di Metz (già citato, e sul quale ritornerò) ma già presente anche negli *Essais*. La distinzione, con tutta la grossa problematica che comporta, può essere accettata, se non venisse il sospetto di trovare confermata una presa di posizione che corre lungo tutto il libro: e cioè che si possa ipotizzare una semiologia della connotazione [24], ma a livello di messaggio, in cui si trova la presenza di più codici, non ammessi invece a livello di linguaggio cinematografico. E' l'altro punto della polemica di Garroni al primo libro di Metz, dove vi sarebbe la pericolosa ricorrente tentazione (o forse, più, determinazione) di ricercare *un* codice cinematografico di carattere omogeneo, laddove la *specificità* sta nella coordinazione di codici eterogenei, ed è il *modo* di coordinazione che va studiato; il che non esclude che alcuni di questi codici abbiano un carattere « specifico », cioè tipicamente cinematografico. Dal punto di vista critico lo studio del modo dovrà contemporaneamente rendere conto anche del sistema di assorbimento, di gerarchizzazione, di mutamento di livello (linguaggi connotativi assunti come indici denotativi ecc.), di assunzione a livello di significazione cinematografica.

Cinema e film

Ad una pluralità di codici sembra aver aderito anche Metz nel suo secondo volume. Premesso che la specificità del cinema non è da ravvisare in quella che, con termine preso a prestito da Hjelmslev, viene chiamata la « materia dell'espressione », ma in termini di forma (dell'espressione e del contenuto), cioè in termini di struttura e di codice, egli traccia una prima distinzione tra cinema e film: « film e cinema si oppongono come un oggetto reale e un oggetto ideale, come l'*enunciato* e la *lingua* » (pag. 17). Il cinematografico è quindi un sottoinsieme del filmico, dato che nel messaggio (il film) entrano codici che si possono definire cinematografici e codici extracinematografici (culturali ecc.). La natura composita del cinema si ravvisa anche a livello di materia dell'espressione: « non sono solo *più codici* che assorbe in sé, ma già *più linguaggi*, che, in certo modo, contiene in sé; linguaggi che si distinguono gli uni dagli altri per la loro stessa definizione fisica: fotografia in movimento inserita nella sequenza, suono fonetico, suono musicale, rumore ». Primo compito quindi dell'analista semiologo è quello di non confondere l'eteroge-

[22] Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari, 1968.
[23] Christian Metz, *Specificità dei codici e specificità dei linguaggi*, in « Informazione Radio TV », agosto 1971.
[24] Ammissione solo larvata, tanto che Michel Cegarra (*Cinéma et sémiologie*, in « Cinétique » n. 7/8) ha insistito sul fatto che quella di Metz « è una semiologia della denotazione », e che per lui « la sola funzione della connotazione è di abbellimento, di ornamento ».

neità dei codici con la natura composita a livello sensoriale, e di trovare « certi fatti filmici e di costruire con essi i codici cinematografici: alcuni tratti filmici sono *cinematograficamente pertinenti*, altri no ».
Vi sono dunque due livelli distinti di indagine: di coloro che studiano il linguaggio cinematografico e di coloro che studiano i film (entrambi avendo a che fare con dei sistemi); rapporto dunque tra codice (o insieme di codici) e messaggio. La distinzione, sia pure con diversa angolazione, è presente anche in Taddei, come dicotomia tra possibilità (leggi) e attuazione (opere); ma è da dire, mi pare, che tra leggi e modi concreti dell'espressione non vi è solo un rapporto di sviluppo, poiché nel momento dell'« espressione » intervengono non solo elementi che sono riconducibili alla legge in termini di attuazione ma anche altri. A scanso di equivoci va poi sottolineato che le leggi dell'espressione hanno una loro diacronicità, che le sottrae ad una ipostatizzazione, equivoca sul piano dell'approccio critico (che potrebbe concepire come « fissati » i modi dell'espressione cinematografica).
Tornando a Metz. Un primo punto si può già sottolineare. Per la critica, la distinzione tra materia dell'espressione e specificità filmica come coordinamento di leggi (codici) di espressione può essere utile in quanto serve a superare il giudizio sulla *qualità filmica emergente*[25] (il cinema è visione, è movimento, è sintesi), la quale se non poggia su un'elaborazione teorica anteriore non sfugge alla tautologia o al normativismo (vi ha insistito anche Garroni), venendo a coincidere il giudizio di « valore » non col modo della coordinazione possibile dei livelli ma con la presenza di alcuni elementi specifici. Cambiando faccia, è un discorso vecchio anche per l'estetica cinematografica.
La distinzione metziana potrebbe far pensare, ad una prima lettura, ad un livello dei significanti e a uso segnico (messaggio); la divisione sarebbe erronea pure da un punto di vista generale, perché anche il codice ha un suo livello di significato, almeno implicito[26]. Solo che nel film (per il critico cioè) entrano altri codici, con tutta la loro ampiezza semantica (codici culturali, riferimenti storici ecc.) e la loro complessità semiotica[27]. Fino a che punto (e come) allora una semiologia del cinema è utile all'analisi del film? Metz distingue le due direzioni, teoria generale e critica, poi però precisa « l'approccio detto estetico non potrebbe che mutilarsi se trascurasse i codici, e l'approccio detto semiologico sarebbe gravemente incompleto se si disinteressasse dei sistemi singoli » (p. 59). Allora:
a) è possibile una semiologia del cinema e non del film, o meglio del film solo in quanto serve a far enucleare il codice (il cinema), o un sottocodice;
b) è possibile un approccio semiologico del film, e quindi dei vari livelli del messaggio, variamente legati ai significati, alla storia ecc. Resterebbe però da precisare *come*, tanto più che lo studio del linguaggio cinematografico è altra cosa, e che gli elementi « cinematografici » di un film sono solo elementi di un *sistema*, che presuppone quindi delle *leggi di relazione* che vanno analizzate.
Il rischio insomma è ancora quello di un « sincretismo » metodologico, lo studio degli elementi e non della loro coordinazione. Ma allora la critica non ha fatto gran passi avanti, si è tutt'al più impadronita meglio dei codici cinematografici; ma il problema è diverso, visto che i codici non cinematografici vengono dialetticamente inseriti in una « mixité »: « Una opinione corrente vuole che la caratteristica del film sia di organizzare diversi materiali non-cinematografici in una costruzione cinematografica. Quel che si sostiene qui, è che la caratteristica del film è di integrare dei codici cinematografici e dei codici non-cinematografici in una costruzione d'insieme che conserva questa dualità, superandola nell'unità logica e strutturale di un sistema singolo: che trasforma la *dualità* in *mixité* » (p. 80).

25 Anche Dufrenne, sia pure in un contesto assai articolato, rischia di cadere nel pericolo quando parla di normatività dell'essenza.
26 E Metz lo precisa, com'è naturale: cfr. *Specificità dei codici e specificità dei linguaggi* (*cit.*) pag. 33.
27 Metz tiene a sottolineare che, a livello di messaggio, la « grande sintagmatica » da lui tracciata, non è che *uno* dei codici del film, anche a livello di codici cinematografici.

Certo, Metz ha ragione quando sottolinea che i codici non specifici vanno analizzati come tali (sia pure inserendoli nel sistema), e non secondo l'erronea convinzione che tutto sarebbe *cinematografizzato* (il mito del cinema-cinema), confondendo organicità dell'opera (cioè presenza di un principio unitario di organizzazione) con snaturamento dei singoli codici; non è infrequente poi il caso del regista che si riferisce a codici extracinematografici *volendo* che restino tali (Godard, per esempio). Ma come cogliere la « mixité? » Segre, più precisamente, prospetta la necessità di costruzione di un «modello » di formalizzazione di questo complesso di interazioni.

Sembrerebbe (per Metz, almeno) di poter ipotizzare un triplice stadio della ricerca, a livello di messaggio: una intellegibilità strutturale « specifica », una intellegibilità del testo, e quella che Dufrenne chiama intellegibilità del senso (che viene a chiarire e confermare la lettura strutturale). Si tratta di vedere come si possono attuare i passaggi, in una critica « scientizzante ». Anche Barthes [28] aveva parlato di « residui » alla descrizione strutturale (« e questi residui possono sembrare molto importanti »). Non si tratta — dice — « di quello che la critica tradizionalista, di tipo umanistico ed estetizzante » (ma anche certa critica neostrutturale, aggiungerei) definisce « l'ineffabile di un'opera »; in realtà « questo stesso "mondo" è un incastro assai complesso di altri sistemi strutturali; se l'analisi strutturale di tipo semantico non raggiunge questi livelli ne conosce almeno l'esistenza », ed appartengono ad altri campi di indagine. Si tratta però di vedere, dice Metz, come l'extracinematografico (cioè il « mondo », o come dir si voglia) abbia agito sull'uso del codice specifico; l'esempio che porta (rifacendosi chiaramente, direi, alle analoghe considerazioni di Eisenstein) [29] è quello di *Intolerance*, dove il principio del montaggio parallelo che domina il film si adatta meglio di ogni altro alla concezione astorica del fanatismo che è alla base del film: « così, tra le risorse che offriva il codice cinematografico, la scelta è stata imposta da considerazioni extracinematografiche. Ma è vero anche l'inverso: la fattura cinematografica del film, fondata sul parallelismo, influenza molto sensibilmente la nozione di intolleranza, quale si sviluppa *finalmente* dal testo, verso un orizzonte intemporale ». L'analisi strutturale, almeno quella « specifica », ma non solo, appare allora necessaria ma non sufficiente, perché la « mixité » può essere colta solo « uscendo » dall'opera e cogliendo il complesso delle interazioni reciproche (i codici cinematografici e culturali, il « mondo », in una serie di richiami: perché Griffith aveva quella visione? ecc.); la critica dunque, per rifarsi alla terminologia eisensteniana già usata, diventa allora « in campo lungo ». L'insopprimibilità del dato personale (e non « scientifico »), di scelta e culturale, cui fanno riferimento Dorfles e Bettetini è per molti versi in questa direzione. A questa conclusione, d'altronde, Metz era già arrivato nel primo libro [30]. Nel secondo libro, però, arriva ad indicare la possibilità di un giudizio, in termini di uso di codici (cinematografici e/o non-cinematografici) (pagg. 70 segg). Premesso che « un film banale, in realtà, non è un film sprovvisto di sistema singolo; è un film il cui sistema singolo è banale », si tratta di vedere come si possa constatare questa banalità mediante il riferimento all'*usuale*; il concetto è vago, e per specificarlo si può far ricorso al soggetto dell'espressione: « nell'opera originale, il soggetto che "si esprime" è un essere unico e singolo, un in-

[28] Roland Barthes, *Principi e scopi del'analisi strutturale*, in « Nuovi Argomenti », aprile-giugno 1966.

[29] Si vedano le considerazioni sul montaggio in Griffith nel saggio *Dickens, Griffith e noi*, trad. it. nel citato volume *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (in partic. pag. 212).

[30] Almeno quando ha chiaramente sottolineato la complessità globale del messaggio filmico e del cinema: « Ma il cinema *come totalità* — cioè l'insieme di tutto ciò che è detto in tutti i film, così come da tutte le organizzazioni-significanti (percettive, intellettive, iconologiche, "simboliche", ecc.) che entrano in gioco nella comprensione di un film complessivamente considerato —, il cinema come totalità rappresenta un fenomeno molto più vasto, all'interno del quale il linguaggio cinematografico non costituisce che un aspetto significante tra gli altri ». Al critico insomma si richiederebbe una competenza multipla, che rendesse conto dei vari livelli significanti.

dividuo —, mentre nell'opera banale questo soggetto è in realtà un gruppo sociale, o una ideologia anonima, o un insieme di rappresentazioni collettive, o un archetipo venuto direttamente da qualche psicologia profonda ma impersonale ». Non vedo però come, per questa via, si possa sfuggire alla mitologia romantica della creatività individuale, che non certo solo il cinema ha messo in crisi.
Ma si può ugualmente definire la banalità in termine di codice: « la banalità è l'applicazione meccanica del codice »; ma, oltre tutto, potrebbe dedursi a contrario che la rottura del codice in quanto tale significa originalità estetica. E allora, premesso che « non esiste altro fondamento primo alla nozione di banalità che l'impressione di banalità », si può constatare che se il sistema singolo « è più o meno banale, è perché è più o meno simile a un più o meno gran numero di altri sistemi singoli ». Le perplessità aumentano, se si pensa alle opere « di genere » (non per questo senz'altro banali), o all'uso voluto di uno schema usuale. Prendiamo Buñuel, e il suo uso / accettazione dello schema melodrammatico; ci sono elementi strutturali che possono far cogliere in qualche modo la « distanza » (per esempio la commistione sogno / realtà, il *salto* provocato da repentine rotture dello schema, il modo dell'inquadratura), ma il senso generale della mistificazione è globale, ed è ancora una visione in campo lungo che ce la fa cogliere, un dato culturale che è il punto di partenza, e più (non solo l'« impressione », ma l'inquadramento dell'autore in una certa cultura ecc.). E' opportuno insomma andare al di là dell'« impressione intutiva dello spettatore » di cui parla Metz, e che a lui sembra trovare una verifica esaustiva nell'analisi dell'uso del codice. Si tratta di articolare questo dato di partenza (che può essere lo spunto) cercando motivazioni anche in una contestualizzazione più ampia, storicizzando le scelte, « radicando » l'opera anziché oggettualizzarla solamente (« come fosse un fossile », si è detto). Non è improprio richiamare anche lo sforzo che parte del formalismo russo, almeno in certi suoi aspetti di rilievo, perseguì. Torneremo sull'argomento a proposito del problema dell'« oltre l'opera ».

I generi

Lo studio delle coordinate e della loro (relativa) stabilizzazione porta anche a considerare in una luce non equivoca il problema dei « generi », oppure della permanenza di elementi portanti costituiti all'interno di un « movimento » che, pur non fissando in modo canonico le loro caratteristiche, tende a non staccarsene in modo rilevante. Uno studio dei generi, cui l'apporto dell'analisi semiologica è di primaria importanza, mi sembra utile in più direzioni:

a) da un punto di vista storico, la direzione può essere proprio quella indicata da Ejchenbaum per la letteratura: lo studio del cinema *come fenomeno sociale peculiare*, nella complessa relazione — anche — tra prodotto cinematografico e risposta e domanda del pubblico. Un altro oggetto di studio può essere « la questione del formarsi e del succedersi dei generi, e quindi la letteratura [il cinema] di second'ordine e di massa »: poiché in questo senso indagine storica e attività analitica trovano un terreno comune sia nell'analisi di materiali e forme e della loro rispondenza « ideologica » (i generi come « proiezione », da un punto di vista che potremmo dire « sociologico ») sia — più puntualmente — nello studio dei fenomeni formali specifici, soprattutto importanti per l'ampia possibilità d'ascolto del cinema. Qui viene fuori l'altra direzione, che mi pare di poter indicare in particolare per il cinema: l'analisi dei generi, sia nella fase di elaborazione e stabilizzazione (di ascesa si potrebbe dire) che di impoverimento (di « inerzia storica » direbbe Ejchenbaum), può portare a considerare il loro rapporto con i cosiddetti « generi elevati », trovando contatti che potrebbero essere abbastanza imprevedibili. Vi è poi il rapporto con i generi dei singoli autori, e di questo faccio cenno più sotto.

b) per contribuire, direttamente o indirettamente, a rivelare il carattere « convenzionale » del cinema, e la sua specifica convenzionalità. Non dimentichiamo quanto

scriveva Sklovskij[31]: « Il futuro del cinema consiste proprio in un continuo aumento di fattori convenzionali che gli consentano di inserire sempre più facilmente il pubblico in un'ulteriore serie di associazioni ».
c) ad individuare l'accelerazione che il cinema provoca verso una convenzionalità, intesa in una diversa accezione, come costituzione di « schemi », per cui vi è spesso un continuo assorbimento dell'atto di violenza di un'opera: le « serie » si costituiscono in tempi assai ravvicinati (ovviamente per la forte spinta industriale, ma anche forse per una tendenza intrinseca). Anche per queste ragioni lo « scarto » dalla norma delle opere di « autore » (per usare un neologismo con scarso significato) è per il cinema spesso più sensibile se raffrontato ad altre forme espressive. I generi quindi come potere snaturante, che si sono andati consolidando con caratteristiche sempre più strette, tanto che spesso per il riferimento ad uno di essi bastano pochi elementi.
d) ma ad intendere e a valorizzare anche quel lavoro complesso di accettazione, decantazione, « discussione » che molti autori fanno *all'interno* dei generi (Buñuel, per esempio, o Truffaut, o Losey, o Polanski) e di cui ho già fatto cenno.
e) a sottolineare, contemporaneamente, la difficile dialettica di « rottura » di alcuni autori: Godard, per esempio, che accetta i generi per « liberarsene », che utilizza gli schemi e, ad un tempo, li rompe (di qui il suo sfruttamento / rovesciamento dell'*Induzione semantica*, il tradimento delle attese dello spettatore); il suo è quindi un rapporto col cinema « canonico » che è di rottura e di utilizzazione (di autori che sono *fuori* dal « genere » oppure, per altro verso, di autori che lo esaltano: e sotto questo aspetto si spiega la predilezione per certo cinema americano). La sua ricerca di un cinema « autentico » (l'« essenza » del cinema, per dirla con certi esegeti) passa, calcandola, attraverso la rivelazione del cinema come *convenzione* (le frequenti intromissioni dell'autore, la ripresa della messa in scena come apparato mistificante). Il suo cinema è spesso la riflessione-proposta sui generi e sugli schemi e la loro distruzione, *fino all'annullamento del cinema* (la lucida teorizzazione della morte del cinema fatta in *Le gai savoir*).
f) ad intendere, in linea generale (anche se non è un'operazione necessaria, o lo è solo in certi casi), lo *sfondo* sul quale si colloca un'opera. Spesso però, in questa direzione la collocazione di un'opera non interessa, perché lo scopo è quello di rintracciare modelli formali comuni a certe « serie », non di arrivare alla singola opera (« artistica » o no), di fronte alla quale, come è noto, Propp dichiarò le grosse difficoltà di metodo che si possono incontrare. In questi casi, il rimprovero che è stato fatto a certe analisi strutturali di non aiutare a cogliere le singole opere, cade per la stessa ragione programmatica dell'indagine, svolta con scopi e in modi diversi.
g) ci permette di prendere in considerazione il modo in cui la convenzione[32] può essere utilizzata da un autore. Mi riferisco, per esempio, al saggio *Dell'amplificazione* di Zolkovskij[33]. L'effetto peculiare dell'amplicazione di un'opera deriva da una correlazione tra arbitrio e automatismo, cioè della scelta dell'autore di motivi temi o situazioni che producono una *diversità* nella nostra abitudine recettiva. Direi che il concetto può essere utilizzato anche per quanto riguarda la nostra abitudine agli *schemi artistici consolidati* (i generi, per esempio), e osservando l'uso che di questa abitudine possono fare gli autori, particolarmente cinematografici. Credo si possa porre, per ipotesi almeno, una duplice direzione:
a) originalità ottenuta per arbitrio più automatismo: lo sfruttamento « originale » della nostra abitudine a certe nostre convenzioni cinematografiche (bastano pochi elementi — come dicevo — per condizionare la nostra recezione di un « genere » e farlo « procedere »);

●

[31] In *Le leggi fondamentali dell'inquadratura cinematografica*, sta in *I formalisti russi nel cinema* (*cit.*) pag. 170.
[32] Nell'una o nell'altra accezione, che in questo senso possono essere considerate come l'una deposito inerziale dell'altra.
[33] In *I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano, 1969.

b) originalità per « differenza »; bastano poche caratteristiche iniziali « diverse » per far *saltare* la nostra recezione di un genere o di alcune sue componenti.

« Struttura » e « storia »

Per la critica cinematografica alcuni problemi si presentano, o ripresentano, in modo specifico Per esempio il rapporto che, con formula ormai consunta, viene sintetizzato come rapporto tra struttura e storia, cui faceva cenno il terzo questionario. Non è il caso di richiamare i pericoli cui può portare, anche e soprattutto per il film, la riproposta di una critica attenta solo al momento sincronico, sulla scia di certe proposte di critica letteraria dove lo « smorzamento della semantica » ha portato ad un'analisi dei soli significanti, in cui le secche del formalismo (inteso naturalmente in senso restrittivo) si ripresentano sotto nuova veste.
Ho fatto cenno sopra ad alcuni sintomatici spostamenti dell'asse di indagine anche all'interno della scuola formalista. Per altro verso credo valga la pena di richiamare una delle spinte possibili all'analisi dei soli significanti, e cioè l'arbitrarietà del segno linguistico, e credo quindi opportuno sottolineare (come fa Taddei) la diversa natura del segno cinematografico (pur senza accettare senz'altro la tesi di una totale motivazione del segno) [34].
Non intendo riproporre la cruciale questione dei rapporti tra strutturalismo e storicismo (ne ho fatto qualche cenno nel citato articolo su questa rivista). Vorrei solo richiamare un'esigenza che si è andata precisando nei confronti di chi, sulla base della necessità per l'analista di vedere *come è fatta* un'opera, tende ad attribuire ad altre discipline la considerazione del *cosa:* ad esse spetterebbe cioè quel recupero del livello semantico che nel caso nostro, cioè del cinema, appare non facilmente superabile. Il rischio di oggettualizzare l'opera sradicandola è quello di considerare (come è giusto) preminente il rinvenimento delle leggi formali costitutive, ma di perdere la possibilità di relazionarle (e qui torna l'ampliamento del concetto di funzione) sia prendendo in considerazione l'analisi del processo genetico (sempre a livello formale) [35] sia inserendo l'opera nel complesso delle opere di un autore. Il contesto però si allarga [36] comprendendo il retroterra storico comunicativo / espressivo nel quale un autore si trova ad operare, che agisce su di lui e che l'autore contribuisce a modificare. E' lo sfondo sul quale opera un autore, e che è particolarmente avvertibile quando vi è stata una « scuola » o un movimento con forti spinte formali omogenee. Sotto questo profilo la « socialità » (e la « storia ») vengono recuperate attraverso la considerazione dell'aspetto « sociale » del linguaggio (e anche in questo senso appare dubbia l'affermazione dell'opera come « oggetto senza storia »).
Per il cinema questo esame può essere più difficile, almeno per un ampio periodo della sua storia, per la difficoltà a rinvenire un corpo sociale saldamente organizzato dei sistemi di comunicazione, per la scarsa diffusione del linguaggio a livello comunicativo; in compenso, però, c'è una forte convenzionalizzazione (nel senso « inerziale »), una potenzialità maggiore di assorbimento del livello espressivo, che rende possibile, *anche se diverso,* il rapporto con il contesto storico-linguistico.

Se torno ad accennare, nella prospettiva di allargare il quadro possibile da prendere in esame, al concetto di funzione, non è per vizio di « letterarietà », ma perché con esso si è attuato il tentativo di elaborare una categoria non « settoriale »;

[34] È a livello di connotazione che si è andata chiarendo la distanza, anche se relativa, che si sviluppa tra significante e significato: cfr. in proposito anche Bettetini, *op. cit.* pag. 39.
[35] Partendo dalla considerazione dell'opera non come sistema statico, ma nelle sue trasformazioni interne che non modificano la sistematicità complessiva (cfr. in proposito Jean Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano, 1968).
[36] Cfr. anche Cesare Segre, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969.

perciò anche per il cinema possono valere le considerazioni di Tynjanov e Jacobson sulla necessità di rifarsi alle altre serie storiche per spiegare la scelta di una legge di costruzione dell'opera tra quelle possibili: « Il problema della scelta concreta d'una direzione o, almeno, d'una dominante, può essere risolto soltanto mediante l'analisi della correlazione della serie letteraria con le altre serie storiche » [37]. D'altronde, per quanto riguarda il film in particolare, a questo allargamento spinge anche l'ingresso della molteplicità « storica » di codici non specifici, sui quali ci si è già soffermati. Eisenstein stesso aveva analizzato il concetto di funzione all'interno di una singola opera, legandola al significato; il segno filmico poi, per le sue caratteristiche funzionali comporta la presenza di un momento comunicativo, e quindi, se si vuole, una « forza di significato » di cui l'analisi deve tener conto; è un punto sul quale molti studi di semiologia concordano [38]. Senza per questo, logicamente, ricadere nell'equivoco della condanna all'« impressione di realtà » su cui ha insistito, pericolosamente, molta teoria « realistica » del cinema. Si può riprendere, anche sotto questo profilo, la distinzione tra cinema e film, e considerare (e anche auspicare) un'analisi delle leggi costitutive invarianti presenti in alcune « serie » (i generi, o le opere di una « scuola » o di un « periodo » — quando hanno avuto anche il compito di indicare costanti di significazione — o di un autore ecc.) arrivando ad un alto grado di formalizzazione; ma all'interno delle opere (il film) la dimensione semantica emerge. Ma si può dire di più, che anche nel primo caso il « piano delle idee » venga a dare « forza esplicativa » all'analisi (la direzione di indagine che da taluni si è auspicata è stata quella che riuscisse a vedere « Propp moltiplicato per Eisenstein ») [39]. Ancora Eisenstein ce ne dà un esempio attraverso l'esame del rapporto tra montaggio e concezione dialettica; in questa direzione (rapporto procedimento-materiale-ideologia) l'apporto del regista-teorico russo mi sembra oggi particolarmente indicativo.

* * *

L'obiezione, a questo punto, può essere quella di una necessaria uscita da una critica « immanente ». Ora, se con questo concetto, usato in più occasioni e non sempre chiaro, si vuole intendere una critica che non fa ricorso ad elementi « altri » dall'opera per la sua « comprensione », si possono cominciare a fare alcune precisazioni. Il critico trova di fronte a sé la pluralità dei piani coordinati di una opera, e la complessità dell'analisi nasce dalla necessità di trovare il sistema di relazione dei piani; il loro attraversamento come risultato finale non può porsi come obiettivo che sia esaurito da un solo metodo. Mi rifaccio al concetto di *trajet critique* quale l'ha elaborato Starobinski [40], e alle sue osservazioni in proposito: « Qualunque sia l'importanza che noi possiamo attribuire a certe tecniche, bisogna constatare che *nessun metodo rigoroso regge il passaggio da un piano all'altro,* cioè dalla competenza di una tecnica alla competenza di un'altra tecnica. Questo passaggio è tuttavia il motore decisivo del *trajet critique:* è richiesto dall'esigenza di comprensione e di totalità ».

Il punto da discutere, dunque, che penso si sia andato chiarendo in quello che ho detto, è se gli « allargamenti » che si sono ipotizzati facciano restare l'analisi entro un ambito rigorosamente « strutturalista »: è più che un dubbio, e d'altronde viene fuori anche dalle risposte di Bettetini (« l'ipotesi strutturale non favorisce certo questo tipo di appoccio ») e di Segre (passaggio dallo strutturalismo alla semiotica). Tenendo naturalmente presente che lo studio dei sistemi di rela-

37 In *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio* (1928), ora in *I formalisti russi* (*cit.*) pagg. 147-149.
38 Cfr. per esempio, Bettetini (*L'indice del realismo cit.*) pagg. 22-23, e Garroni (*Semiotica ed estetica, cit.*) pag. 40.
39 A.K. Zolkovskij, Ju. K. Sceglov, *Dalla preistoria delle ricerche sovietiche di poetica strutturale,* citato nella premessa a *I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico.*
40 *La relation critique*, in *Quatre conférences sur la nouvelle critique*, S.E.I., Torino.

zioni anche « esterne » è studio di leggi sistematiche, e che quindi l'atto del critico non può risolversi in una giustapposizione di metodi, in un eclettismo di cui si sentono spesso i perniciosi effetti, ma nella ricerca delle forme di coordinamento, attraverso le quali l'opera rivela la sua « totalità ».
In questa linea può trovare conferma la conclamata sutura tra ideologia e linguaggio, senza false dicotomie, ma anche senza isterismi formalizzanti, senza feticizzazioni o ideologismi che sono facili mascherature (il tanto che si dice sul cinema « politico » andrebbe verificato): la precedenza del linguaggio della realizzazione su cui giustamente insiste Ranieri, che alle volte arriva — in certa critica — a forme di misticismo identificatorio (e nel cinema politico si travasa spesso, appunto, una mistificante identificazione tra teoria e prassi)[41]. E' la reazione — opposta e parimenti « ideologizzante » per taluni aspetti — ai paraventi della « neutralità scientifica » tanto facilmente messi avanti, per cui, si è detto, « la critica allo storicismo e al marxismo diventa parte della nuova ideologia del sistema » (Luperini).

Oltre l'opera

C'è un ampio settore della critica che va proponendo la necessità di innestare l'indagine strutturalistica in un campo che vada *oltre l'opera*, che risponda cioè ad alcune domande (chi fa l'opera? Per chi? Dove?) che non vengono *dopo* e che non vanno attribuite ad una indagine separata, ma che diventano parte integrante di quella testuale. Direi che, a scopo di chiarire semplificando molto, si potrebbe schematizzare questa esigenza tenendo presente una duplice problematica:
a) recupero della soggettività e/o considerazione dello spettatore;
b) considerazione di ciò che precede l'opera e di ciò in cui viene ad inserirsi. Per il cinema, si potrebbe dire: oltre all'ideologia *nel* film, anche l'ideologia *del* film.

a) La struttura strutturata rimanda ad un soggetto strutturante, ad un momento genetico che completa la considerazione dell'opera. Si tratta dell'introduzione di una dimensione « esistenziale », di cui si fa sostenitore Starobinski parlando di *trajet intentionel* implicito nel *trajet textuel*. L'indagine critica è quindi innanzitutto testuale, e solo attraverso le coordinate interne dell'opera può completare il suo itinerario tenendo conto di *chi* ha messo in costruzione.
Non mancano coloro che, su questa scia, tentano un'ampliamento dell'analisi in senso storicista, parlando del soggetto come « istanza di discorso »: si tratta però, in questi termini, di esigenze vagamente espresse, di suggestioni che non si traducono in proposte articolate. Perché il punto cruciale, di questa e di altre mediazioni metologiche, sta nel modo della loro attuazione, nelle indicazioni che ne scaturiscano.
All'altro capo dell'*al di là dell'opera* vi è la considerazione del *per chi*, del pubblico, attorno al quale si muove la dialettica tra « chiusura » dell'opera come sistema (e come tale autosufficiente) e sua relazione con l'esterno. Sia nell'un caso che nell'altro mi pare non vi sia dubbio che la risposta alle due domande (chi, per chi), esuli da una considerazione strutturalista dell'opera; e in questo senso mi pare comprensibile la reazione di Lévi-Strauss, quando polemizza con Sartre e i suoi seguaci (Doubrowski, per esempio), che sottolineano questa duplice necessità di « messa in situazione »: « Procurano a se stessi soddisfazioni perfettamente legittime, ma non ci permettono di approfondire che cosa sia una

[41] Un discorso lungo, e non lontano da quello sui poteri della critica, andrebbe fatto proprio sulla pretesa di attribuire al cinema una funzione *diretta* di intervento, prescindendo dalla priorità di un'azione politica rispetto al discorso politico *del* cinema. Anche per questo si potrebbero analizzare certe opere su due piani distinti: primo, considerando la portata di « alleggerimento » che obiettivamente possono portare al sistema che vogliono contestare, secondo, e comunque, facendo un'analisi dei modi e delle forme, spesso analoghi ai modi e alle forme del cinema « del sistema » (e quindi ad esso funzionali).

opera d'arte. *Tali ragioni, infatti, sono assolutamente indipendenti sia dalla coscienza di chi l'ha creata che dalla coscienza di chi la "consuma"* ».
Tanto più che si tratta, non infrequentemente e per altri seguaci, di eclettici « assorbimenti » che finiscono per snaturare le metodologie di cui si tenta una mediazione.
Il che non toglie che la considerazione di questi due aspetti, per molti versi essenziali alla comprensione dell'opera, possa avvenire (e per certe opere deve avvenire) in un momento ulteriore, dopo il rinvenimento degli elementi costitutivi dell'opera (*come è fatta*). Ma vi sono dei casi in cui l'intervento del soggetto in fase di « fruizione » entra o influisce sulla struttura: e questo perché è richiesto dal tema, come nel cosiddetto cinema politico « militante », in cui il film è in funzione dei destinatari, oppure perché la struttura stessa dell'opera richiama un « completamento » in fase di lettura (il « non finito » godardiano, per esempio). Il pericolo di vedere « oggettualmente » il film, la sua astrazione cioè dal contesto nel quale è nato, e si è diffuso, si ravvisa chiaramente — in ogni caso — da un punto di visto storico. Voglio dire che si può certamente analizzare un film di Eisenstein o di Rocha secondo i dati costruttivi interni e le relazioni globali instaurate, ma quando si faccia della storia del cinema è imprescindibile il riferimento alla rivoluzione russa e al nordeste brasiliano (come momento genetico e come momento di recezione dello spettatore); può sembrare ovvio, ma non tanto, come vedremo a proposito di Eisenstein. E la critica? La distinzione dei due livelli mi pare naturale, i due tipi di indagine legittimi, ma dando comunque al momento « immanente » una preliminarietà rispetto al giudizio « in situazione ». A meno a che non si faccia opera di sociologia del cinema, di economia, di politica culturale.

b) un pericolo di base che mi pare opportuno sottolineare è quello che nasce dall'uso di categorie elastiche e comprensive fino ad essere snaturate e snaturanti, o frutto di un disinvolto « inglobamento » (una categoria ne comprende un'altra, come in un gioco di scatole cinesi). Penso per esempio all'assorbimento al marxismo di metodi e proposte eterogenei, senza mettere in discussione il ruolo che le singole « pratiche » possono avere all'interno di quel quadro di fondo, e se e come siano possibili le proposte di conciliazione. E viceversa, naturalmente: e in questo senso non è certamente sufficiente, nota acutamente Timpanaro[42] « richiedere a neopositivisti, strutturalisti, freudiani una maggiore attenzione al fatto sociale, come se il problema della compatibilità di codeste filosofie col marxismo potesse risolversi non mettendone in discussione le basi teoriche, ma solo fornendo loro un 'supplemento di socialità' »[43].
Ideologia *del* film, dunque (cui fa riferimento anche Toti nella sua risposta); discorso che va affrontato, anche se mi pare non sia da sottovalutare il sapore di scoperta tardiva che hanno alcune di queste proposte. Credo si possa dire che vi sono due aspetti del problema: a) mettere in discussione il mezzo in quanto inserito in un sistema che lo utilizza (implicitamente o esplicitamente) e *ne stabilisce le forme;* b) considerare anche il cinema come insieme di codici utilizzati a veicolare una certa ideologia ad essi legata per alcune caratteristiche reputate « tipiche ». Senza che per questo si debba avvallare (ritornerò su questo punto) una sorta di ontologia del cinema che *in quanto* tale trasmette una certa ideologia. Si tratta, in linea generale, di prendere in considerazione il testo cinematografi-

[42] *Sul materialismo*, Nistri-Lischi, Pisa, 1970.
[43] E sarebbe da dire, naturalmente, della disinvoltura di certi approcci che, volendo adottare un'ottica rigorosamente marxista, finiscono in gratuiti globalismi. Cito due esempi: « Una lettura dell'*Aurora* di Murnau senza riferimento interno alla dialettica hegeliana e marxista dei rapporti natura-cultura e città-campagna, costituisce una lacuna da colmare e per l'*Aurora* di Murnau e per Hegel e Marx... » (J. Venturini, *Le champ du cinéma*, in « La nouvelle critique », febbraio 1969). Oppure il parallelismo tra discorso critico ed economia capitalista che ha tentato J. Bya (*Entre texte et lecture* in *Littérature et idéologie*, atti del convegno di Cluny, numero speciale de « La nouvelle critique »).

co come coordinato ad altre pratiche (la sua intertestualità)[44], la teoria cinematografica alle altre teorie. Questo punto di arrivo, extratestuale, pone dei grossi problemi di metodo, perché si tratta di stabilire in che modo si attui il superamento della struttura, in che termini sia possibile e con quali mediazioni un approccio materialistico della forma. Certo, il compito del critico può essere quello di chiarire il legame tra l'adozione del linguaggio e la messa in atto obiettiva dei significati, di prendere coscienza dei modi di produzione ideologica, contro una visione del mezzo che tende a porsi falsamente « innocente ». Può essere un compito da precisare volta per volta, in direzione soprattutto di certi film; ma può essere anche una richiesta di carattere generale che cerchi di tradursi in una proposta metodologica che inserisca lo studio degli elementi significanti nella situazione storica (« la loro materialità concreta e storica »), che analizzi la produzione del senso come *modo tipico di produzione.*
In questa direzione va la « semanalisi » di Julia Kristeva, che si viene a costruire come « una branca fondamentale e indispensabile alla gnoseologia materialista nel suo progetto di costituire una conoscenza delle diverse pratiche significanti »[45]. I pericoli, da un punto di vista di applicazione metodologica, credo possano essere: 1) lo studio della « pluralità delle pratiche significanti nella loro storicità specifica », recuperando categorie marxiste e freudiano-lacaniane (il testo tra topologia del soggetto e i modi di produzione) può restare una petizione di principio se non trova una soluzione (che sia anche messa in discussione delle radici metodologiche) alle complesse mediazioni che l'esigenza teorica comporta; 2) ci si può chiedere se la predilezione per le forme di avanguardia prese come pezze di appoggio (sia pure come pretesto e nelle loro contraddizioni) abbia giovato alla chiarezza del discorso, che trova proprio nelle medazioni linguistiche, e quindi nella diversa « tipologia » delle opere, il suo punto di verifica; se no si può incorrere nell'equivoco, che non sarebbe nuovo, di pensare che si evidenzi solo nella avanguardia, in certa avanguardia, quella riflessione sulla propria produzione che si vuol analizzare.
L'esigenza dunque che si va manifestando in alcune delle proposte — proprie anche della critica cinematografica — di un superamento di una testualità « oggettuale » è un dato di cui tener conto »; quella che ci si chiede, caso mai, è quanto di nuovo vi sia, sotto diverse spoglie, nei confronti di uno storicismo (e qui bisognerebbe logicamente specificare quale) che questi problemi se li è andati ponendo, e non proprio negli ultimi anni.

I compiti della critica

Il discorso ritorna (o arriva) all'atteggiamento della critica nei confronti dell'opera. E le posizioni tornano a dividersi:
a) La critica deve sottrarsi, si dice, ad una vocazione « penalistica », cui l'ha spesso costretta la funzione di « giudizio » alla quale dalla tradizione era chiamata; e che spesso la induceva a trovare la « poesia » (o altre categorie astratte, non definibili, perciò di « gusto » dietro l'apparente impianto teoretico) prima, e più spesso indipendentemente dalla descrizione dell'oggetto cui si riferiva. Esigenza giusta, quella, e alcuni esempi di critica strutturale possono aver contribuito a metterla in chiaro; le difficoltà cominciano a venire nel momento in cui, anziché intendere come certi dati influiscano sulla stessa struttura, si relega lo studio di questi dati senz'altro ad altre discipline (la sociologia del cinema o della letteratura, la psicologia...): si passa quindi dal pernicioso annullamento dell'opera in *qualcosa d'altro,* che sta prima o dopo, ad un « taglio » (perlomeno problematico) delle *relazioni,* per quel tanto almeno in cui esse servono a qualificare proprio gli

[44] Si può vedere in proposito anche la nota di Franco Rella, in « Nuova Corrente » n. 55, 1971.
[45] Mi riferisco, per una maggiore comodità di esposizione, alla relazione tenuta al citato convegno di Cluny, dal titolo *Idéologie du discours sur la littérature.*

elementi portanti. Salvo poi far rispuntare la tentazione del normativismo, e cadere in una forma di giudizio tautologico, per cui si rinviene il criterio di « validità » della struttura (anche le opere « banali », si è visto, hanno una loro struttura) attraverso la struttura stessa.

Va detto che vi è chi, coerentemente, accetta di riconoscere che la critica diventerebbe, lungo la via della descrizione, una nuova retorica, ma tale riconoscimento non esonera che in piccola parte dal porre alcuni problemi cui sto accennando: non basta dire che la critica non ha, o non ha più, certi compiti, altrimenti non si fa che spostare le domande a qualcosa cui si dà un altro nome.

b) Più radicale, complessa e ricca la posizione di chi collega l'atto critico ad una messa in discussione dello statuto dell'opera d'arte e dell'ontologia della parola. Discussione che prende le mosse, in una prospettiva diacronica, dalla considerazione della perdita della « sicurezza » referenziale del segno, che trovava nell'omogeneità del significato un suo punto di aggancio, nella rappresentazione la sua funzione; dal segno l'asse di indagine si è andata spostando verso la struttura, cioè verso un tessuto connettivo relazionale che « taglia » con la riproduzione o la significazione. In questa prospettiva la parola si stacca dall'atto soggettivo di significazione, si costituisce in una spontaneità impersonale, la spersonalizzazione è il momento dialettico attraverso il quale passa ogni uso del linguaggio. In « La littérature et le droit à la mort » Blanchot afferma che la parola dà ciò che significa, ma prima lo sopprime. L'opera nasce quando il soggetto « muore », la creazione è questa sorta di vuoto centrale, e l'atto critico *riconosce* questo *silenzio*, e lo fa proprio: « Come lo scrittore — come scrittore — [il critico] non si riconosce che due compiti, che non sono che uno: scrivere, tacere »[46]. Le suggestioni di una tale posizione sono molteplici, ma dottarle significa appunto uscire dall'impressione, e mettere in discussione i presupposti teorici, legati in particolar modo allo statuto della parola. La critica cinematografica, quando ha fatto propria questa spinta della letteratura, non sembra aver fatto questa operazione, non essersi chiesta l'opportunità di una trasposizione, avendo prevalentemente operato per « analogia ». Quando legittima, anche accettando i presupposti?

c) Dufrenne — ne ho già fatto cenno — distingue tre livelli di analisi: quello che porta all'intelligibilità strutturale, che si riversa — rendendo l'analisi « rivelatrice » — nella comprensione del senso. Fin qui l'analisi: poi, a diverso livello, la critica, necessariamente valutativa: « questa dimensione è scartata dagli studi semiologici, non può esserla dalla critica, il cui primo compito è l'apprezzamento dell'opera ».

Credo che su questa distinzione si possa fare un punto fermo, perché compaiono alcune osservazioni rilevanti. Vi è una intelligibilità strutturale preliminare e necessaria, la quale porta, diventando « rivelatrice », al recupero della dimensione semantica; questa area riservata all'analisi non solo esclude il momento valutativo (che può seguire o no, in un'ulteriore momento) ma fa rientrare nel suo ambito tutta una serie di opere che tradizionalmente la critica escludeva dal proprio ambito, sulla base di un giudizio spesso preliminare e non motivato. Sono, per esempio, i « generi » o « gruppi » di film con caratteristiche omologhe, i film « di consumo », i « filoni », e naturalmente i singoli film, che diventano oggetto semantico del tutto indipendentemente dal loro « valore »; e da un punto di vista di teoria generale, può benissimo venire una spinta — anche di rilievo — ad uno studio semiologico del cinema da opere « brutte » o « anonime » o « di confezione ». E nulla vieta di considerare anche come proprio del « critico » questo livello di analisi, se al critico si attribuisce questa funzione: può essere solo una questione di termini.

D'altronde, ripeto, quella di riservare alla critica l'analisi delle opere « originali »

[46] G. Genette, *Raisons de la critique pure*, in *Les chemins actuels de la critique*, Parigi, 1968.

è un pregiudizio di carattere scolastico; non solo perché ampi settori di indagine (sociologia delle comunicazioni, analisi del « gusto », struttura della narrazione « popolare »), che confinano é talora invadono quello della critica, trovano in questo campo il loro maggiore sviluppo; ma anche perché, appunto da queste zone di *diversa* rispondenza (non necessariamente più ampia) può derivare senz'altro un contributo autonomo ad uno studio semiologico del linguaggio specifico; il richiamo alle molte indagini nel settore letterario dei formalisti russi credo possa non essere superfluo.

Per dirla con terminologia presa da Metz, lo stadio dell'analisi può ben essere non solo a livello di cinema ma anche di film, tenendo presente la maggiore complessità data dalla intersezione di codici anche non specifici nel secondo oggetto. Metz però opera una chiara distinzione dei due oggetti, sembra invece oscillare nella distinzione dei due momenti. Perché quello che importa è considerare ad un altro livello (diciamo critico in senso stretto) il momento della valutazione (se deve esserci); su questo concorda anche Garroni (op. cit. pag. 55): « Se è vero, infatti, che la preferenzialità, l'interesse o il "giudizio di valore" sono nozioni ancora oggi efficaci, è vero anche che esse si collocano correttamente ad un livello dove non è questione di teoria, di estetica cinematografica, di analisi, ma appunto di interesse estetico e di valutazione ». Anche Taddei sembra arrivare a questa distinzione, operando una bipartizione del momento valutativo.

d) critica « costruzione » o critica « registrazione? » La dicotomia risulta in buone parte artificiosa solo che si pensi a due fattori della ricerca. Da un lato alla naturale tendenza dell'indagine strutturale all'interdisciplinarietà, cioè ad un approccio complesso (e non frutto di giustapposizioni) le cui linee di intersezione sono cercate e fissate dal critico; dall'altro, in sintonia a questo carattere, l'indagine supera la fase « inerziale » della scoperta del *già dato*: le strutture, dice Starobinski[47] « si destano in risposta ad una domanda preliminare, ed è in funzione di questa domanda posta alle opere che si stabilirà l'ordine di preferenza dei loro elementi decifrati ». Per giunta, occorre liberarsi dall'equivoco di uno sguardo critico « innocente »: questa « domanda » potremmo anche dirla « strutturante », e avviene da parte di un osservatore « strutturato » da una formazione culturale e storica. E' l'intersezione, mai statica, di queste linee di forza la « vitalità » dell'atto critico e anche dell'opera; che altro senso dare al vecchio mito dell'universalità o dell'eternità dell'arte? E' anche in questo senso che la critica può — e deve — avere una funzione anticipatrice (rispetto alle opere), nella quale la semplice constatazione lascia il posto alla costruzione, al vitale ricambio tra teoria e pratica. Ma l'atto critico è un atto in equilibrio (rischioso, come le opere) che il rigore di metodo precisa e rende sicuro. Da una parte la critica che esplicita l'opera, e in qualche modo l'annulla (la ricorrente tentazione della parafrasi), dall'altra il perdersi del critico nell'opera in una continua ri-creazione. Direi che, forse per reazione, è stato questo rischio che certa critica ha preferito correre: ma, alle volte, dal momento creativo della critica si è passati alla metafisica della metascrittura. La quale annulla in una sorta di ritrovato intuizionismo scientizzante il difficile equilibrio osmotico tra ricerca delle invarianti obiettive (il dato) e momento interpretativo, fino all'identificazione (« l'incontro di due coscienze ») in una sorta di critica ecolalica[48].

Dietro la dialettica lecture-écriture è spuntata una nuova mitologia del Logos (presa spesso a prestito senza discuterne i presupposti); si è venuta riproponendo

●

[47] Risposta al questionario *Strutturalismo e critica*, apparso nel Catalogo generale della Casa editrice « Il Saggiatore » 1958-1965.
[48] Credo non inopportuno richiamare la nota risposta che Lévi-Strauss ha dato alla citata inchiesta su *Strutturalismo e critica*, dove metteva in luce il pericolo per quest'ultima di ridursi ad un gioco di specchi: « L'opera studiata e il pensiero dell'analista si riflettono reciprocamente e ci viene a mancare ogni maniera di discernere quello che è semplicemente ricevuto dall'una da quello che l'altro vi mette ».

dunque una visione « energetica » dell'opera d'arte che spesso confina in una visione romantica di « irradiazione » (si parla, anche per il cinema, di « carica energetica », di « rapporto totale dell'Ego »).
La critica cinematografica ha talora accettato, a proposito del momento critico, il rapporto lecture-écriture quale si è andato ponendo all'interno di una parte della critica letteraria; e si è trovata allora, per non limitarsi ad una assunzione terminologica o alla ricerca di un « sostegno », ad affrontare l'eterogeneità del proprio linguaggio rispetto a quello dell'oggetto; e l'*impasse* è parso grave, non diversamente da quanto accennammo più sopra a proposito del *silenzio* di fronte alla parola.
e) mi sembra che un posto a parte occupi la posizione di Argan (si veda, oltre alla risposta al nostro questionario, anche quella a *Filmcritica*, n. 226), che risale più indietro al problema del metodo della critica, interrogandosi sulla sua funzione *nel mutato ruolo del mezzo*; dedurre i propri metodi da discipline « affermate » è uno sfasamento non estetico, ma rispetto a ciò che il cinema ha prodotto di radicalmente nuovo: « stimola e organizza, in una società omogenea e di massa, quell'esperienza estetica che, nelle società gerarchiche e di classi, era stimolata e organizata dall'arte ». E data la nuova configurazione dell'esperienza estetica (come processo di disalienazione), il film — e subordinatamente la critica — si pongono come mezzo politico, o meglio culturalmente e quindi mediatamente politico. Parlare d'arte, in questo processo, perde di senso, ce l'ha invece parlare di esteticità, e la « scienza del film », in questa prospettiva ha funzioni ben più precise di una incerta critica cinematografica.
Posizione indubbiamente ricca di interesse, ma direi non priva di pericoli: dice Argan « Il film che trasmette come normativa una tecnologia istituzionalizzata e generalizzata (la *grande* tecnologia della produzione e del consumo) è sicuramente un film che ribadisce le chiusure del sistema; il film che si presenta come strutturazione in atto della tecnica del messaggio è un film che le forza e le spezza ».
Ma il film che si presenta « come strutturazione in atto » non mi pare possa spezzare le chiusure del sistema, (e richiamerei le poche cose dette sopra sul cinema politico), ma rischia anzi di entrare in quella stessa logica (sia pure « avanzata ») che il sistema tecnologico ha messo in atto (il rischio è forse presente nelle parole di Argan quando parla di disalienzazione come « integrazione cosciente dell'individuo nella realtà ambientale »). Ma il discorso sarebbe lungo, ed esula purtroppo dal nostro tema, per cui converrà riprenderlo in altra sede.

Ejzenštejn

L'interrogativo posto circa l'apporto che al dibattito recente (e al conseguente riflesso sul metodo) può venire da Eisenstein e dai formalisti russi (sia per quanto andavano teorizzando generalmente sia per il loro contributo alla teoria cinematografica) non voleva essere un richiamo generico (Eisenstein come Heidegger...), quanto la possibilità di vedere il rapporto del regista con i coevi movimenti artistici ed estetici, e dall'altro lato di puntualizzare il continuo riferimento che viene oggi fatto a questo periodo; si trattava quindi di accennare — per il nostro angolo visuale specifico — ad un recupero del lavoro intenso di studi e traduzioni che si sta compiendo.
Puntualizzare, dicevo, perché credo:
a) che vadano trovate delle direttive di ricerca a questi studi;
b) che vadano tolti alcuni equivoci cui un fervore un po' generico può alle volte portare;
a) sotto il primo profilo vedrei due linee principali: 1) sul piano storico, l'analisi dei rapporti tra Eisenstein e i formalisti, e tra Eisenstein e le avanguardie del periodo rivoluzionario; 2) sul piano teorico, il contributo che viene dagli scritti del regista ai recenti studi di semiologia cinematografica, mettendo in luce naturalmente gli apporti del complesso retroterra culturale che — anche in questa direzione — metteva a frutto. Data la ripresa degli studi sui formalisti, i due punti

stanno anche in rapporto di consequenzialità. Il pericolo da evitare mi pare quello di riproporre quanto ho detto in linea generale, e cioè un'applicazione dall'esterno degli strumenti della linguistica al cinema, oppure quello di falsare l'ottica, cioè vedendo Eisenstein (e i fomalisti) per quello che ha anticipato degli studi d'oggi, senza cioè fare una verifica complessiva, ma antologica, secondo quello « per cui aveva ragione » alla luce del dopo.
b) sotto il secondo profilo, il pericolo maggiore mi pare venga da un approccio destoricizzante, che non colga la complessità del rapporto cui ho fatto cenno, ma anche — per altro verso — che non operi divisioni e scelte all'interno dell'elaborazione di Eisenstein (quindi non accettandolo tutto); occorre per esempio distinguere i vari periodi, tener conto dei dati storici e anche biografici, della situazione politica, della contemporanea fase di realizzazione, mettere su piani diversi scritti teorici e dichiarazioni di poetica, evitare assimilazioni frettolose [49].
Certamente non mancano limiti, anche vistosi, nelle sue teorizzazioni: penso per esempio alla difficoltà dell'apporto interdisciplinare, all'assimilazione non sempre critica di certe teorie. Ma anche in questo senso dovrebbero andare gli studi.

C'è un'obiezione ad Eisenstein che mi pare vada analizzata abbastanza da vicino per superarla, ed è quella che lo vuole diviso tra funzione politica e funzione « artistica ». Il discorso andrebbe logicamente inserito in quello generale, e basilare, dei nessi tra momento dell'elaborazione formale (l'« arte ») e momento della prassi (la « politica ») nell'ambito dei movimenti dell'avanguardia russa. Ma limiterò perciò ad alcuni cenni:
a) il concetto di « materiale », comune ad Eisenstein e ai formalisti, era per entrambi (almeno in una fase matura di elaborazione) allargato anche ad una considerazione della realtà storica attuale, e del passato nella « sua essenza produttiva ».
b) nel regista è presente l'istanza che una nuova « forma », provocando nello spettatore una reintegrazione nei mezzi espressivi, contribuisce anche ad integrarlo in una nuova conoscenza. E' noto che su questo punto, cioè la necessità del momento dell'elaborazione (il « cinepugno » non il « cineocchio »), il distacco di Eisenstein da molti cineasti contemporanei era netto. In questo senso si potrebbe anche vedere la distanza che lo separa dalle posizioni espresse nel dibattito che compare in appendice a questo fascicolo.
c) il rapporto teoria/prassi dunque c'è, ma è mediato, e questa mediazione è generalmente presente ad Eisenstein, anche se non mancano momenti senz'altro di ambiguità, quando lo « slancio » ideologico lo spinge a mettere in primo piano il « mandato sociale » e a superare le difficoltà di conciliazione col momento sovrastrutturale dell'elaborazione formale.
Vediamo alcuni brani, anche se su questo punto una sorta di filo rosso corre dentro alle varie fasi della teorizzazione eisensteiniana. Opponendosi a Vertov egli afferma [50] che « *Sciopero* non pretende di uscire dall'arte », e in ciò è la sua forza; « così come noi la concepiamo, l'opera d'arte (perlomeno entro i limiti dei due generi nei quali lavoro io, il teatro e il cinema) è innanzitutto un trattore, che ara a fondo la psiche dello spettatore, in una data direzione classista ». Se è vero, dunque, che la sua visione dell'arte non è esente da qualche strumentalismo, che egli parla di « validità [sempre] materialistica, sul piano utilitario », è vero anche che l'angolatura è psicologica (o psicologistica), che l'area entro la quale intende muoversi è quella del « montaggio di stati d'animo » [51], cioè del montaggio delle

[49] Facendo del regista russo, ad esempio, il teorico del montaggio *tout court*, e non analitico dei diversi tipi di montaggio, come sottolinea opportunamente Aristarco.
[50] In *L'atteggiamento materialistico verso la forma* (1925), tradotto in « Cinema & film » n. 3, estate 1967.
[51] « Quando Vertov avrà superato questo primo grado di padronanza dell'azione ed avrà imparato a suscitare nei propri spettatori gli stati d'animo che gli serviranno e, montando questi ultimi, ad infondere in tale pubblico un impulso stabilito in anticipo, allora.. sarà ben difficile che tra noi due si producano delle differenze... ».

attrazioni già teorizzato per il teatro con una precisa convinzione del momento sovrastrutturale nel quale si trova ad operare: « Vertov prende dal mondo che lo circonda, ciò che lo impressiona e non ciò che potrebbe servire a lui stesso per impressionare lo spettatore, e quindi incidere profondamente sulla sua psiche ». Dicevo che non mancano « slanci » in Eisenstein che possono rendere ambiguo questo suo atteggiamento: « La forma rivoluzionaria è il prodotto di metodi tecnici giusti che portano al concretamento di un modo nuovo di vedere e di trattare le cose e i fenomeni, cioè della nuova ideologia di classe, che è l'autentica rinnovatrice non solo della significanza sociale, ma anche dell'assenza tecnico-materiale del cinema, che si manifesta nel cosiddetto "nostro contenuto" ». Mi pare che del brano vada sottolineato:

1) il ripudio di ogni forma idealistica del superamento o della fungibilità/sostituibilità del momento tecnico-espressivo, collegando la validità dell'opera alla « giustezza » dei metodi tecnici, intesi nella pienezza del loro significato costitutivo strutturale (non accusiamo di formalismo il lavoro sulla forma, scriveva poche righe sopra, distinguendo quindi tecnica e tecnicismo). Indagare i processi di produzione dell'arte significa considerare l'arte che si autopresenta nel suo farsi.
2) che il momento « nuovo » che sembra emergere è quello della « nuova visione », conseguenza di un necessario riferimento alla nuova ideologia, intesa come nuova forma di produzione a vari livelli; ciò permette di impostare in modo nuovo il rapporto forma-contenuto, al di fuori della fase di « adattamento » al nuovo che Eisenstein vedeva ancora in alcune fasi dell'arte rivoluzionaria [52].

c) che c'è, in effetti, il pericolo di un « riversamento » in prassi di questa nuova « visione »; ma resta un pericolo che affiora in alcuni scritti, ma mi pare che l'atteggiamento complessivo che si trae sia quello di un rapporto solo mediato con la prassi [53].

Questi pochi cenni per cercare anche di fare obiezioni al saggio, fortemente polemico, di Alberto Abruzzese [54], che tocca anche Eisenstein e buona parte (tutto?) il cinema rivoluzionario russo, per ribadire che « l'antinomia tra rivoluzione ad arte si mostra irriducibile »: « Eisenstein *nega la rivoluzione* proprio nel momento in cui ne dà una rappresentazione estetica: con i suoi film egli costruisce per immagini *l'ideologia della rivoluzione* e ogni sequenza rivoluzionaria si traduce in emozione estetica laddove la lotta si sublima nel piacere della Bellezza »... « il culto dell'arte e l'amore dello spettacolo vengono scelti come terreno politico: la rivoluzione diventa *bella per tutti* ». Senza dubbio la nota, presa nel suo complesso e non nelle poche righe riportate, ha una sua forza d'urto, soprattutto come spinta demistificatrice degli empiti « rivoluzionari » con cui da alcune parti si guarda al cinema « politico ». Ma credo opportuno fare alcune osservazioni: 1) Eisenstein viene riposto all'interno di quella dialettica estetico-bello-fruibile che il suo cinema voleva contestare. Può essere stata solo un'indicazione programmatica venuta meno nella pratica, ma allora bisogna dimostrarlo analiticamente, e storicamente; 2) perché il vizio è quello di applicare un procedimento di anali-

[52] « Non quindi una 'ricerca' di forme corrispondenti ad un contenuto nuovo, ma la comprensione logica di tutte le fasi della produzione tecnica di un'opera d'arte in relazione ad un 'nuovo tipo di energia' — l'ideologia dominante — darà quelle forme di arte rivoluzionaria che ancor oggi si continua a volere spiritualisticamente 'indovinare' ».
[53] Un discorso certamente complesso andrebbe fatto a proposito dei cineasti sovietici e del *ruolo* da loro assegnato all'intellettuale o all'artista nel nuovo contesto, e quindi del loro rapporto con la cultura borghese (in relazione anche al dibattito degli scrittori). In una discutibile ma acuta nota di Asor Rosa (*Rivoluzione e letteratura*, in « Contropiano » n. 1, 1968) si ritrova, sia in chi vedeva nella nuova vitalità storica un « rigeneramento » della vecchia cultura, sia in chi vedeva invece la necessità di un'aggressione dall'esterno e una « riconquista totale del nuovo », uno stesso atteggiamento equivoco: « Scendendo nelle profondità oscure dello spirito dele masse, la cultura non tradisce se stessa, ma si rigenera, e nel rigenerarsi non perde il suo primato ».
[54] *Cinema e politica*, in « Contro piano » n. 1.

si (l'arte, lo spettatore, quale noi oggi li consideriamo) ad un contesto storico diverso. E non a caso, Eisenstein parlava sempre dello spettatore, quello spettatore, a proposito della messa in forma propria dell'« arte » (definisce la regia come « l'organizzazione dello spettatore attraverso un materiale organizzato »). Lo stesso Abruzzese poi si rifà allo spettatore (occidentale, oggi) per dimostrare che « l'unico film politico propriamente detto- — che raggiunge cioè il suo scopo — è quello tendenzialmente tecnologico-ideologico-fantascientifico » (Bond, ad esempio); 3) Eisenstein aveva, lo si è visto in linea generale, coscienza della *mediazione* del suo lavoro di « artista ». Le ambiguità ci sono, ma riguardano gli scritti (e il discorso dovrebbe vertere prevalentemente sulle opere) e comunque sono proprio queste ambiguità che vanno analizzate.

Quanto si è andato dicendo comporterebbe naturalmente un'analisi ben più dettagliata, ma non è questa la sede; i cenni fatti volevano ricondurre il discorso a certi nodi problematici propri della critica. Pertanto, anche rifacendomi all'altro punto indicato sopra (Eisenstein-formalisti) non potrò che essere sommario, con alcune indicazioni non certo sistematiche.
Non sono pochi i punti di contatto e di ricambio, a cominciare proprio da quel concetto di straniamento caro a Sklovskij; e su questo punto (anche per mettere in luce la differenza qualitativa della ripresa eisensteiniana) non posso che rimandare al saggio di Pietro Montani apparso su questa rivista[55]. E' proprio l'analisi del « procedimento » che provoca la straniamento che porta E. a sottolineare, in linea con le caratteristiche che i formalisti assegnavano all'arte, il carattere *convenzionale* del cinema, e il suo svincolamento della remore naturalistiche. Proprio in vista di questo effetto mi sembra importante mettere in luce la modernità di certe teorizzazioni in cui Eisenstein propone, per il cinema, tutto un recupero alla significazione di tempi, momenti, cose che solo la sua *specificità* di linguaggio può permettere; la pratica, poi, era una traduzione spesso assai rilevante: si pensi, per un aspetto particolare, a quanto scriveva Sklowskij a proposito del trattamento degli oggetti sia in *Ottobre* (« è un film sulla fine degli oggetti »), che come procedimento generale (« lottava contro l'indifferenza degli oggetti »).
Per altro verso, l'analisi del trattamento del *materiale* (nella sua complessità) portò spesso il regista russo a servirsi del concetto di funzione e a mettere in luce anche sotto questo aspetto il recupero dell'aspetto semantico[56]. E il concetto di « forzatura del materiale » lo doveva portare a teorizzare (e a realizzare, in parte almeno) quel cinema « intellettuale » — superamento dialettico della contrapposizione tra « linguaggio della logica » e « linguaggio delle immagini » —[57] che mi pare oggi uno degli aspetti più « moderni » del suo pensiero e che lui stesso, inserendolo in tutta una determinata fase di ricerche teoriche del cinema sovietico, definì « il fatto più importante ».

Ejzenštejn e la semiologia

Mi sembra vadano prese in esame ed eventualmente sviluppate le considerazioni fatte da Ivanov nel saggio citato. Vorrei solo sottolineare due punti di particolare evidenza di una concezione « strutturale » presente di Eisenstein. Sotto un primo aspetto egli, parlando di « composizione » a proposito della regia, tendeva a chiarire come la pluralità di elementi significanti del linguaggio (cioè la sua

[55] *L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni*, in « Bianco e nero », luglio-agosto 1971.
[56] Il carattere segnico del cinema pare uno dei punti di riferimento costanti degli scritti dei formalisti sull'argomento. Si veda, a proposito del movimento, l'indicazione del movimento-azione come sfera propria del cinema « che deve avere a che fare soltanto con il movimento-segno, col movimento semantico » (V. Sklowskij, *Letteratura e cinema*, ora in *I formalisti russi nel cinema, cit.* pagg. 99-147. La citaz. è da pag. 118).
[57] Cfr. *Prospettive*, in « Rassegna sovietica », 1967, 1.

pluricodicità) si organizzasse in un insieme di cui cercava le leggi sistematiche; aveva dunque ben presente che non si trattava di giustapporre gli elementi(la somma delle parti, in altre parole) o di « fonderli », se con ciò si intendeva dire che bisognava far loro perdere la specifica autonomia, ma di porli in relazione secondo una legge di costruzione. Sotto un secondo aspetto, il contenuto è anch'esso legge di costruzione: è atto di « trattenere » (contenere: atto dello sderživanie) e quindi di elaborare quanto è con-tenuto (soderžimoe). E' quindi un principio, una legge di coesione, che la forma si incarica di *rivelare*.

Anche sotto questo profilo i formalisti mi paiono vicini al regista, non solo per le loro teorizzazioni sulla letteratura, ma proprio per quelle sul cinema; in molti degli scritti pubblicati (e mi riferisco alla più volta citata raccolta curata da Kraiski) essi pongono in risalto il legame che vi è tra l'elaborazione del materiale (cui il linguaggio è portato per necessità interne), le leggi di costruzione, e il procedimento (cioè lo stile). In altre parole, il materiale — nella sua accezione più ampia — subisce una *specificazione* qualitativa in base alla sua funzione che lo trasforma organicamente: lo stile insomma come sistema.

In queste direzioni, accennate in modo sparso, mi pare possa essere preso in considerazione il contributo dei formalisti ad una teoria del cinema; anche se — a parte certe scarse preveggenze [58] o certe discutibili prese di posizione [59] — è possibile vedere una certa difficoltà a passare dalla fase analitica, assai penetrante, e l'elaborazione teorica generale; e non si dice cosa nuova affermando che questo poteva essere anche il limite delle loro teorizzazioni letterarie. Alle quali, oltre tutto, sembrano essere tentati di appoggiarsi. E' un rimprovero che, per quanto lo riguardava, Eisenstein respinse sempre, e che anche Todorov, nella lettera di risposta al questionario, scarta senza incertezze, richiamandosi proprio alle loro ricerche di « specificità » dei linguaggi.

L'« impressione di realtà »

C'è un altro punto che emerge dagli scritti citati, e che è stato un po' al centro di molti dibattiti dei teorici del cinema, ed è il carattere segnico del suo linguaggio. Polemizzando con la teoria dell'« uomo visibile » di Balázs, Tynjanov ribadiva, sulla scia di affermazioni fatte in campo letterario, che non è l'« oggetto » che qualifica un'arte, ma l'atteggiamento assunto nei suoi confronti. L'« uomo visibile » o « l'oggetto visibile » sono il materiale e quello che conta è invece il suo impiego specifico, cioè la sua funzione: « l'uomo visibile, l'oggetto visibile si trasformano in elementi dell'arte cinematografica soltanto quando si presentano come segno semantico » [60]. Quelli che conta, al di fuori dell'effettiva comprensione del pensiero di Balázs, è proprio la spinta a vedere nel linguaggio cinematografico uno svincolo progressivo da quell'« impressione di realtà » su cui tanto ha dibattuto la teoria anche recente, e che può costituire un limite o una condanna per il film: « L'importanza dell'evoluzione dei procedimenti impiegati dal cinema consiste in questo sviluppo autonomo delle sue leggi semantiche, nel loro liberarsi dalla "motivazione generica", di carattere naturalistico ». Sul punto centrale della questione — cinema come linguaggio della realtà — credo ci siano alcune osservazioni da fare:

[58] Per esempio quella di Sklowskij relativa all'introduzione del colore.
[59] Come quella per cui la « metafora cinematografica è possibile soltanto a condizione che essa poggi sulla metafora verbale », quando proprio il cinema russo (il brano, di Ejchenbaum, è del 1927) offriva ampi esempi di metafora la cui comprensione non necessitava di un ricorso alle « risorse verbali » dello spettatore; anzi dimostrava l'impossibilità di *tradurre* certe metafore in metafore verbali.
[60] J. Tynjanov, *Le basi del cinema*, ora in *I formalisti russi nel cinema* (*cit.*) pagg. 53-86. La citaz. è da pag. 67.

a) l'affermazione è stata in taluni casi erroneamente giustificata nella convinzione che un approccio e una significazione « realistica » stimolassero una maggiore partecipazione dello spettatore.

b) da un punto di vista critico, mi sembra vada sottolineata l'utilizzazione stilistica che di questa « impressione » è stata fatta. Per esempio nel realismo per « accumulazione » di Dreyer (penso soprattutto al suo ultimo film), in cui, per citare un aspetto, la dosatura, la decantazione a la scoperta dello spazio portano a far sì che esso « si concentra e si comprime », come disse lo stesso regista, a significare i personaggi e la loro situazione.

c) contemporaneamente, vi è stato però (e assai più massiccio) un lavoro di rinsaldamento di questa impressione, tanto da avvallare una *convenzione di realtà* [61], la convinzione cioè che l'artifico non vi sia, e il film proceda *come se fosse* la realtà (e il « gioco » che la convenzione ha con la realtà è complesso, per cui apparentemente tende ad annullarsi proprio mentre si pone come più forte). Di questo rapporto spettatore-opera-convenzione sono esemplificabili molte utilizzazioni:
1) quella tipica dell'industria del film, che stimola la confezione di prodotti dagli ingredienti consolatori (*quella* realtà come *la* realtà: il lieto fine, l'identificazione, la conferma)
da un punto di vista « creativo ».
2) dei nostri modi di recezione, accentuando certi aspetti « naturalistici » e quindi certi codici morali connessi, per scaricarli o mistificarli (penso a Buñuel e alle nostre reazioni basate sulla riprovazione, la pietà, la giustizia)
3) quella fatta per provocare la nostra reazione per disabitudine, cioè rendendo estraneo l'*abituale* che siamo soliti vedere al cinema: tutto il lavoro critico di Godard di fronte agli schemi cinematografici anche come *schemi di realtà.*
4) per rivelare la convenzione segnica del linguaggio: il massimo del realismo per ottenere la ir-realtà.

d) il cinema, proprio per questo suo aspetto di conferma realistica può costituire, se usato in un certo modo, l'ausilio alla trasmissione di una certa ideologia, che il processo di « riconoscimento » con la realtà facilita. Questo mi pare spieghi, almeno in parte, lo sforzo *teorico* della *pratica* di certi film, che in vista di una diversa funzione (politica) del mezzo, riflettono prima su se stessi come possibile veicolo di mistificazione, costruendo un discorso in duplice complementare direzione, di ridiscussione del linguaggio in vista appunto di una particolare funzione.
Il pericolo di questa considerazione « oggettiva » del mezzo — il cinema come « doppio » ecc. — è quello di ipostatizzare *il* cinema, di renderlo senz'altro veicolo di una certa ideologia; per esempio affermando che « fotografia e cinema sono "scoperte" borghesi: sorta di assicurazione circa la solidità del reale » o addirittura sostenendo che l'« illusione » che esso provoca « è la materia stessa dell'ideologia politica che il cinema secerne ». Perché l'affermazione, nella sua unilateralità, coglie un aspetto del mezzo, ma non ne intende la complessa dialettica, per cui l'affermazione, sulla scia di Benjamin, è anche reversibile. L'utopia benjaminiana [62] peccava quando credeva di poter utilizzare gli strumenti di « rottura » dell'arte borghese portati dallo stesso suo sviluppo contro il sistema che la sorreggeva, ma non quando intendeva mettere in luce i fattori di « caduta » di quell'arte per *conoscere* il sistema: « La ricerca sulla caduta dell'aura... è uno strumento utilissimo per possedere la "logica" del sistema che va demolito: essa serve per conoscerlo, non per negarlo ».

[61] A. Cappabianca (« Filmcritica » n. 219-220, pag. 408) parla di « realismo come convenzione ».
[62] Faccio mie le acute osservazioni contenute nel libro di Giangiorgio Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia* (Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica), Officina Edizioni, Roma, 1971.

e) la forzatura di questa « impressione » è stata attuata in modo particolare attraverso la costruzione del tempo, o, se si vuole, attraverso la proposta di un tempo *creato*, nella teoria e nella pratica.
Nella teoria. Credo che un punto di riferimento potrebbe essere dato, ancora, da Eisenstein, per esempio nella sua analisi del rapporto immagine-musica nel-l'*Aleksandr Nevskij*, dove l'omogeneità relazionale dei due codici è trovata proprio nella acquisizione di una dimensione comune, cioè di una serie temporale. Il passaggio da una estetica dell'immagine ad una estetica del movimento era naturalmente presente anche in Vertov, che metteva in luce il significato semantico del tempo (le corrispondenze, ad esempio, tra spostamento temporale e spostamento semantico).
Sulla *convenzionalità* del tempo cinematografico, in analogia col tempo letterario (si vedano per questo aspetto le considerazioni di Sklowskij in « Teoria della prosa »), ebbero naturalmente modo di insistere i formalisti russi (cfr. in particolare Tynjanov).
Nella pratica. Gli esempi non possono che essere scelti tra moltissimi, anche esemplari. Dreyer, ancora, nel quale il tempo viene spesso quasi bloccato; come a raggiungere una sorta di « implosione » che ferma le psicologie per superarle nel loro aspetto naturalistico(e in questo senso credo vada interpretata anche la voluta « antichità » nella recitazione, in *Gertrud* per esempio). Possono essere presi in considerazione molti autori del cosiddetto « nuovo cinema », come Guerra (la dilatazione spesso usata nella narrazione de *I fucili*, l'elaborazione simbolica per accumulazione perseguita in *Sweet hunters*), e più ancora Jancso. Regista del movimento, egli rompe con il cinema del montaggio e con ogni forma di racconto cinematografico: i suoi film sono il trionfo del piano-sequenza che abolisce le forme di scansione per conseguenza. I film sembrano trarre moto dal confluire di due piani apparentemente non conciliabili, quello della geometrizzazione, e quindi della preordinazione, e quella del caso, e quindi dell'« invenzione » nel senso più ampio: da qui forse deriva la sua disponibilità, il ricambio continuo tra concreto e astratto, tra fatto e metafora.

Per concludere

Fin qui dunque, un discorso (discontinuo, se non frammentario e naturalmente parziale) sul metodo; ma resterebbe ancora più incompleto se si chiudesse senza un richiamo — già fatto in apertura — ad un problema completamentare, quello delle funzioni della critica, che assorbe quello dei destinatari, del linguaggio, delle sedi in cui viene esercitata, delle istituzioni (a cominciare da quelle scolastiche, ai vari livelli). Questo non vuole essere un rimando che si possa tramutare in un comodo alibi, quello di riportare tutto alla « globalità » della situazione; vorrebbe solo far intendere l'intersezione di vari momenti, e la necessità per la critica di affrontarli senza cercare vecchie soluzioni o consolanti punti di appoggio. In questa sede il richiamo, almeno per il momento, è destinato a rimanere tale; ma ci pare importante averlo messo in luce, per non peccare ancor più di omissioni.

IL «LEF» E IL CINEMA
UN DIBATTITO DEL 1927

Funzione del cinema, e quindi — subordinatamente — anche della critica (il « fatto », significato dell'elaborazione formale ecc.). Concluso il discorso teorlco, questa « appendice » vuole portare soprattutto un contributo di documentazione ad una discussione viva all'interno del cinema russo « rivoluzionario » (ma non priva di risvolti attuali).
Perché però il dibattito sul cinema della Rivista « Novyi Lef », qui tradotto, non risulti privo dei necessari addentellati storici, ci è parso opportuno farlo precedere da una introduzione che precisi la funzione che la Rivista ha assunto nel quadro della cultura russa degli anni '30.

LUIGI MAGAROTTO
IL LEF E IL CINEMA

Il « LEF » rappresenta il momento culminante di una parabola che inizia con le ricerche dei cubo-futuristi. Molti dei problemi infatti sollevati dalla rivista possono essere compresi solo nell'ambito dei lavori del futurismo pre-rivoluzionario. Dopo l'Ottobre la genesi lefiana va ricervata direttamente, come suggerisce Majakovskij [1], nella attività delle avanguardie artistico-letterarie, e in particolare dei futuristi, presso l'IZO, *Otdel izobrazitel'nych iskusstv* (Sezione delle arti figurative) e nel suo organo l'« Iskusstvo kommuny » (L'« Arte della Comune »), nel lavoro svolto al VCHUTEMAS, *Vysšie Chudožestvenno-Techničeskie Masterskie* (Laboratori Superiori Tecnico-Artistici) e all'INCHUK, *Institut Chudožestvennoj Kultury* (Istituto della Cultura Artistica).
Appare evidente che estrinsecare la parabola sopra delineata nei suoi vari momenti, significa penetrare in quell'affascinante intreccio di gruppi, correnti, tendenze, programmi che muovevano la scena artistico-letteraria sovietica post-rivoluzionaria. Comunque tutto ciò richiederebbe un impegno che non è possibile in questa sede, cosa che ci ripromettiamo di soddisfare in altro luogo.
Crediamo perciò di dover iniziare il nostro scritto arbitrariamente, occupandoci immediatamente, e per rapidi cenni, della genesi prossima del « LEF ».

I.

Uscito dai disastri della guerra civile, in una situazione economica difficile (si era alla vigilia della NEP), preoccupato dalla fuga di quella che era stata l'*élite* dell'*intelligencija* russa, il governo sovietico cominciò ad interessarsi concretamente delle sorti della letteratura e dell'arte più in generale. Uno dei primi provvedimenti presi nel 1921 fu la pubblicazione di alcuni *tolstye žurnaly* [2] il cui scopo era di « unire le nuove organizzazioni letterarie e artistiche entrate nell'arena letteraria dopo la fine della guerra civile, con le « vecchie » che avevano attraversato un difficile e complesso cammino verso il riconoscimento della rivoluzione d'Ottobre » [3]. Questi primi *tolstye žurnaly* furono « Krasnaja Nov' » (« Novale Rosso »), « Sibirskie Ogni (« Fuochi Siberiani »), « Pecat' i Revoljucija (« Stampa e

[1] V. Majakovskij, inviando nel 1926 la richiesta di autorizzazione all'*Agitotdel* (Sezione Propaganda) del CC del PKR (b) per la pubblicazione del « Novyj Lef », scriveva: « Compito della rivista è di continuare il lavoro iniziato con "Iskusstvo Kommuny" nel 1918-19 e proseguito con il "LEF" ». Cfr. O. Brik, *Majakovskij-redaktor i organizator*, in « Literaturnyj kritik », 1934, n. 4. Anche Šklovskij condivide la impostazione di Majakovskij e come lui fa nascere il gruppo del « LEF » dalle battaglie politico-letterarie seguite alla rivoluzione: « Prima di parlare del cinema racconterò del *Fronte di sinistra delle arti*, gruppo organizzatosi dopo la rivoluzione e che si occupava di pittura, letteratura e cinema. Da questa base, molto più tardi, nacque la rivista "LEF" ». Cfr. *Žili-byli... Sorok let nazad*, in « Znamja », 1962, n. 12. L'articolo è raccolto nel libro *Žili-byli...*, Moskva, 1966 con il titolo *O kvartire Lefa.*
[2] Letteralmente « riviste grosse », così vengono chiamate in URSS le riviste letterarie mensili.
[3] Cfr. *Očerki istorii russkoj sovietskoj žurnalistiki 1917-1932*, Moskva 1966, p. 79.

Rivoluzione ») e tra queste riviste, quella che più stette a cuore ai dirigenti del partito fu probabilmente « Krasnaja Nov' », tanto che al suo varo si dimostrò interessato lo stesso Lenin [4]. Non è facile dire quali scopi egli si proponesse con questa pubblicazione. Uno studioso sovietico crede che nelle intenzioni di Lenin la rivista dovesse « unificare tutti gli scrittori onesti e di talento, che avevano accettato la rivoluzione, appartenenti alle più diverse correnti letterarie, da quelle borghesi a quelle proletarie » e distorglierli dalla influenza borghese, educandoli alla costruzione di una nuova vita [5]. E' chiaro comunque che con lo sfaldamento della figura dell'intellettuale esistente prima dell'Ottobre, intesa non come diretta espressione della classe borghese, ma piuttosto come mediazione tra la tradizione popolare (quella del realismo ottocentesco per intenderci) e la nuova dirigenza, cioè l'avanguardia proletaria, veniva a mancare un anello importantissimo per il successo di quella avanguardia come « dirigente », nel suoi rapporti con le masse. E' in questo tentativo di suturazione che si decise di affidare lo incarico di direttore della rivista ad un vecchio bolscevico: A. Voronskij [6]. Egli tentò di saldare la tradizione classica con l'innovazione rivoluzionaria, mentre nell'emulazione delle varie tendenze vide la più fertile via per la creazione letteraria. Da questa impostazione si comprende il suo atteggiamento verso i *poputčiki* (compagni di strada) e anche per questa sua posizione divenne bersaglio dei furiosi attacchi dei *napostovcy*, gli intransigenti scrittori proletari [7].
In questo dibattito tra Voronskij e ciò che egli rappresentava e l'instransigenza dei *napostovcy* si inserisce, con una fisionomia distinta e originale, a partire dal 1923, il « LEF ».
Nel vasto processo di ristrutturazione, le tendenze artistico-letterarie si andavano sempre più precisando e radicalizzando e attraverso precisi strumenti di intervento riuscivano ormai a monopolizzare il dibattito con le proprie posizioni. E alle avanguardie che avevano dato vita all'« Iskusstvo Kommuny », agli innovatori dell'insegnamento negli istituti, ai formalisti, a Mejerchol'd con i suoi esperimenti teatrali, insomma a coloro che erano soliti raccogliersi in casa Brik, rimaneva sempre meno spazio di intervento. Essi dovettero percepire che lentamente sarebbero stati emarginati: il che, in sostanza, equivaleva ad una sicura morte artistica. Di questi problemi i frequentatori del salotto di Lili Brik, tra i quali ricordiamo Majakovskij, i teorici del produttivismo (Brik, Arvatov), della *žiznestroenie* (costruzione della vita) (Cužak), della fattografia (Tre'tjakov), del formalismo (Brik, Tynjanov, Polivanov), del costruttivismo (Lavinskij), del cubo-

4 « La prima riunione organizzativa della redazione di "Krasnaja Nov'" avvenne al Cremlino, nell'appartamento di V.I. Lenin » come ricorda Voronskij. Cfr. *V.I. Lenin o literature i iskusstve*, Moskva 1960, p. 685.

5 Cfr. S. Šešukov, *Neistovye revniteli*, Moskva 1970, p. 45.

6 A.K. Voronskij militava nelle file del partito sin dal 1904 (era nato nel 1884). Aveva svolto notevole lavoro politico in varie città, per la qual cosa conobbe la galera e la deportazione. Critico di primo piano, nel 1925-27 difese le posizioni trockiste sull'impossibilità di costruire una letteratura proletaria e, in arte, ammise la posizione privilegiata dell'intuizione e del subocosciente. Espulso dal partito nel 1927, fu poi riammesso, ma nel 1937 fu arrestato e morì nel 1943. Dopo il XX Congresso del PCUS è stato riabilitato e integrato nel partito.

7 L'organizzazione degli scrittori proletari (*VAPP*) con il suo organo « Na Postu » (« Al Posto di Guardia »), si contraddistinse, particolarmente fino al 1926 quando si impose una direzione più duttile e ambigua, per il furore con cui pretendeva di imporre una « vera cultura proletaria » intendendo con questa frase eloquente la letteratura « che organizza la psiche e la coscienza della classe operaia e delle vaste masse lavoratrici [...] » (Cfr. *Ideologičeskaja i chudožestvennaja plataforma gruppy proletarskich pisatelej « Oktjabr' »*, in « Na Postu », 1923, n. 1) in profondo contrasto con la posizione gnoseologica voronskijana. Dominati da una concezione meccanicistica, i *napostovcy* ritenevano indispensabile una ferrea organizzazione (« unità di punti di vista e unità d'azione »), non ammettevano nessuna competizione di gruppi e tendenze e si battevano per essere riconosciuti dal partito come gli unici depositari della cultura proletaria. Da qui l'inevitabile scontro con Voronskij e con gli altri gruppi. Per un esame attento delle vicende degli scrittori proletari rimandiamo a: E.J. Brown, *The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*, New York, 1953 e a S.I. Šešukov, *Neistovye revniteli*, Moskva, 1970.

futurismo (Kručënych, Kamenskij), ex-membri del gruppo futurista « Centrifuga » (Aseev, Pasternak) e infine i nuovi esperimentatori in campo cinematografico (Ejzenštejn, Šub, Vertov, Kulešov), dovettero discutere a lungo nel 1922 e verso la fine di quell'anno decisero di costituirsi in gruppo organizzato: nasceva così il *Levyj front iskusstv* (Fronte di sinistra delle arti). Inoltre essi ritennero indispensabile, per poter incidere nella lotta letteraria e artistica, uno strumento concreto di intervento, una rivista su cui poter dibattere le loro opinioni e stampare i propri lavori e nel gennaio del 1923 inviarono una richiesta in tal senso, a firma di Majakovskij, all'*Agitotdel* (Sezione Propaganda) del CC del PKR (b) [8]. Con l'autorizzazione dell'*Agitotdel*, nasce il « LEF », organo del *Levyj front iskusstv*, di cui si pubblicarono a Mosca tra il 1923 e il 1925 sette numeri.

2.

La « teoria » e la « pratica » del « LEF » si concretizzano in una sola parola, marciano sotto un'unica bandiera: il costruttivismo, inteso come arte produttivistica cioè come un'arte che forma, che crea, o meglio che *costruisce* la vita.
La grande battaglia contro l'arte borghese, individualistica e contemplativa e contro la vecchia estetica, riflesso e prodotto dell'arte borghese, era già iniziata nel '18 sulle pagine di « Iskusstvo Kommuny » dove s'era aperto il grosso dibattito sul problema della creazione di una nuova arte, dell'arte, appunto, della *Comune* [9].
Che al fondo dell'odio per il vecchio mondo che animava i redattori di « Iskusstvo Kommuny » si trovasse una buona dose del furore antipassatista dei cubo-futuristi, non può essere negato, solo che tale disprezzo veniva sussunto in una realtà nuova (e qui sta il loro atteggiamento positivo), cioè nelle condizioni di un rivolgimento sociale che aveva come fine la instaurazione di nuovi rapporti sociali di produzione. E' partendo da questo presupposto, e solo da questo, che può essere compresa tutta la problematica sviluppata attorno al nodo dell'arte nuova. Se dunque è il proletario che assume il ruolo egemone nella nuova società, l'arte non può più essere creata da altri *per* i proletari o *sui* proletari, ma deve essere solo *di* proletari, ossia di artisti-proletari [10]. E' questa la vittoria del reale sull'ideale, del lavoro-arte sull'arte-lavoro, della vita terrena sul cielo, come diceva Majakovskij [11].
Le nuove concezioni artistiche di « Iskusstvo Kommuny » si scontrarono inevitabilmente con la teoria dell'arte applicata [12], e la *querelle* che ne scaturì rappresentò un polo di elaborazioni feconde, e teoriche e pratiche, almeno sino alla soluzione lefiana.
L'arte applicata era un fenomeno già conosciuto nell'industria capitalistica quale strumento di organizzazione dell'ambiente oggettuale per una vita di *élite* e la sua essenza decorativistica avrebbe conosciuto nell'Occidente capitalistico, con l'affermazione prepotente della macchina, evoluzioni complesse, sino al funzio-

[8] Rileviamo *en passant* che dal 6 ottobre al 13 dicembre 1922 Majakovskij si trovò all'estero, a Berlino e Parigi, per cui il ruolo che poté giocare sull'andamento del dibattito e sulla costituzione del gruppo fu assai scarso, per cui l'artefice primo dell'operazione deve andare ricercato non tanto in Majakovskij, ma in Brik per il quale si veda la nostra nota all'articolo che segue.
[9] *Naša gazeta-dlja vsech, zainteresovannich v sozdanii grjaduščego iskusstva kommuny* (Il nostro giornale è per tutti coloro che sono interessati alla costruzione della futura arte della comune) era lo slogan che campeggiava sulla prima pagina del n. 1.
[10] Cfr. O. Brik, *Chudožnik-proletarij*, in « Iskusstvo Kommuny », 1918, n. 2.
[11] « Per noi hanno scritto il Vangelo, / il Corano, / « Il paradiso perduto e il ritrovato » / e altro ancora / e altro ancora / un'infinità di libri / e tutti, intelligenti e astuti, promettono la felicità d'oltretomba. / Qui sulla terra noi vogliamo vivere / né più in alto / né più in basso / di tutti questi alberi, case, strade, cavalli ed erbe ». Cfr. V. Majakovskij, *Misterija-Buff*, in *Polnoe Sobranie Sočinejj v 13 tomach*, vol. II, Moskva, 1955-61, pp. 169-70.
[12] Naturalmente lo scontro più grosso avvenne con i difensori della vecchia arte, tant'è che dopo 19 numeri settimanali, improvvisamente « Iskusstvo Kommuny » cessò le sue pubblicazioni.

nalismo (ininterrotta ricerca di unità tra il momento artistico e il momento utilitario)[13]. Nella Russia post-rivoluzionaria la difesa dell'arte applicata scaturiva da esperienze proprie, dal dibattito che s'era avuto attorno alle due posizioni dominanti: l'arte intesa come attività spirituale (Kandinskij, Malevič, ecc.) da un lato, e dall'altro canto la necessità per l'artista di diventare un tecnico[14].
La pubblicazione del « LEF » sistematizza, dunque, una precisa posizione che non significa *engouement* per il tecnicismo o piattaforma di lancio per il moderno *design*, ma tentativo di superare problemi che sono espressione di un determinato sistema sociale. La instaurazione di nuovi rapporti sociali crea le condizioni materiali, o magari solo supposte tali, affinché venga abolita la divisione del lavoro, fonte perpetua di contraddizione tra attività spirituale e attività materiale, tra il godimento e il lavoro, la produzione e il consumo[15]. Il lavoro intellettuale assume una dimensione nuova, si annulla in quanto tale *nel* processo produttivo, in cui l'artista diventa un *costruttore della vita* e il cui prodotto (oggetti industriali, quali stoffe, vestiti, mobili, ecc.) rappresenta la ritrovata unità di bello e utile nel superamento del bisogno. La dicotomia tra arte e produzione viene superata nel processo produttivo (procedimento artistico e arte produttiva) nel senso che si deve vincere la reale contraddizione che oppone l'interesse del singolo alla collettività, consapevoli che la soluzione delle « antitesi *teoriche* è possibile soltanto in una *guisa* pratica »[16]. Fintanto che permane la scissione fra interesse particolare e interesse comune, l'attività dell'uomo diventa una potenza estranea che lo condiziona e lo umilia, così che solo un oggetto umano, sociale può creare in ognuno la convinzione di possedere l'oggetto e non essere da questo posseduto. Per processo produttivo si intende anche il rapporto che deve sussistere tra tale processo e la distribuzione, lo scambio e il consumo, cioè non può essere pensabile di circoscrivere al rapporto produttivo, seppure fondamentalmente di tipo nuovo, la soluzione del problema, dal momento che è fuori di dubbio, per esempio, che la forma di distribuzione è determinata dal modo di produzione[17]. In altre parole produzione è uguale a processo lavorativo che è anche il criterio della distribuzione, dello scambio e del consumo, ossia l'intero processo è spiegabile tenendo presente che ci troviamo di fronte, marxianamente, a membri « di una totalità ». La funzionalità dell'oggetto, che è uno dei cardini della teoria produttivistica[18], recupera a livello collettivo la propria socialità dal momento che l'oggetto si propone qui organizzato « come mezzo di produzione » e in questa sua caratteristica trasformativa, e perciò umana, si differenzia nettamente da quella che sarà la funzionalità formale (quasi mancanza di funzionalità) dell'oggetto del *Bauhaus*.
Il produttivismo informa quasi interamente l'elaborazione lefiana[19] e la concretizzazione del lavoro teorico va inquadrata nella concezione che aboliva ogni differenza tra poesia e prosa, in quanto entrambi i due generi erano « ugual-

[13] Cfr. K. Kantor, *Krasota i pol'za*, Moskva, 1967, p. 115 e segg.
[14] Già questa posizione è esplicita nel rapporto letto da Kušner nel 1922 all'INCHUK e pubblicato sul n. 3 del « LEF », nel quale si riconosceva la impellente necessità per gli artisti di entrare nella produzione.
[15] Cfr. K. Marx, *L'Ideologia tedesca*, tr. it. Roma, 1967, p. 22.
[16] Cfr. K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, tr. it. in *Opere Filosofiche Giovanili*, Roma, 1968, p. 231.
[17] Cfr. K. Marx, *Introduzione a « Per la critica dell'economia politica »*, tr. it. Roma, 1969, p. 176 e segg.
[18] Cfr. Varst, (V. Stepanova) *O rabotach konstruktivistkoj molodëžj*, in « LEF », n. 3.
[19] Cfr. *Za čto boretsja Lef* (Per che cosa si batte il « LEF ») sul n. 1. *Kogo predosteregaet Lef?* (Chi ammonisce il « LEF »), sempre sul n. 1. *Tovarišči, formovščiki žizni!* (Compagni costruttori della vita!) sul n. 2. B. Arvatov, *Oveščestvlennaja utopija* (Utopia realizzata) sul n. 1 e sempre di Arvatov, *Utopija ili nauka?* (Scienza o utopia?) sul n. 4. Anche la concezione della *žiznestroenie* (costruzione della vita), seppur nella sua aridità schematica, è legata alla teoria produttivistica. A tal proposito cfr. N. Čuzak, *Pod znakom žiznestroenija* (Sotto il segno della costruzione della vita) sul n. 1.

mente lontani dal linguaggio pratico, dal gergo della strada [...] »[20], mentre era a quello che secondo i lefisti bisognava rifarsi. Non è necessario rilevare che malgrado le enunciazioni teoriche, la produzione del « LEF » si esprimeva quasi esclusivamente nel componimento poetico[21].
Imbevuto di produttivismo è anche il famoso *Montaž attrakcionov* (Il montaggio delle attrazioni) di Ejzenštejn e il lavoro di Vertov *Kinoki-Perevorot* (Kinoki-Una svolta)[22].
A prima vista il « LEF » sembra spaccato in due: sul piano della creazione il produttivismo, sul piano dell'indagine critica il formalismo, ma è un'impressione presto dissolta, chè, nell'ambito del formalismo, il « LEF » operava una precisa scelta, pubblicava infatti lavori che affiancassero « l'analisi sociologica dell'arte » (com'era scritto in uno dei primi articoli programmatici), ossia che tentassero di iniettare la sociologia nella letteratura, indagandola quale elemento funzionante « come una parte di tutto il sistema sociale nel suo intero »[23]. In questo senso veniva superato ogni eclettismo e ristabilita l'uniformità di indirizzo della rivista. Ai primi del 1925 veniva pubblicato il settimo e ultimo numero del « LEF ». La cessazione delle pubblicazioni fu dovuta ad una indubbia concomitanza di cause esterne e interne (l'emorragia di lettori e di abbonamenti, la situazione finanziaria pesante, la mancanza di carta, le velenose diatribe interne, ecc.), ma la ragione prima fu, crediamo, il conflitto sempre più accentuantesi tra l'« euforia » artistica rivoluzionaria lefiana e la realtà sociale ed economica del paese, nella quale ogni innesto di esperimenti teorizzati dal « LEF » non poteva che risolversi in un volontarismo carico di utopia. Non si èra stati capaci di sanare il divorzio teoria-prassi.

3.

Alla fine del 1926, Majakovskij presentò alla Sezione Propaganda del CC del PKR(b) una richiesta di autorizzazione per la pubblicazione di una nuova rivista che, anche nel titolo stesso « Novyj Lef » (« Nuovo Lef »), doveva continuare la linea del « LEF »[24]. Nei compiti e nel programma si rinnovava la volontà di rifarsi al produttivismo, cioè di « saldare l'arte con la produzione, come fattore necessario della industrializzazione del paese »[25]. In realtà dopo l'esperienza lefiana, ci pare che la posizione di Majakovskij suoni come un disperato ma irrealizzabile proponimento e che invece vada inquadrata nell'ambito delle nuove soluzioni scaturite dal verbo produttivista: la *literatura fakta* (fattografia) e il *social'nyj zakaz* (ordinazione sociale)[26], di cui sarà impregnato il « Novyj Lef ».

[20] Cfr. V. Majakovskij e O. Brik, *Naša slovesnaja rabota*, in « LEF » n. 1.
[21] « Il "LEF" pubblicava sempre poesia e di poesia viveva » ricorda Šklovskij. Cfr. *O Majakovskom*, Moskva, 1940, tr. it. *Majakovskij*, Milano, 1967, p. 176. Questa realtà, cioè la produzione di poesie (se si escludono i frammenti da *Konarmja* e da *Odesskie rasskazy* di Babel', il dramma di Tret'jakov *Protivogazy* e un esperimento di « prosa laconica » di Brik, *Ne poputčica*) non può non essere ricollegata a quella che era stata la prassi del futurismo, che aveva visto un generale rifiuto di occuparsi della narrativa, rifiuto che è spiegato da Majakovskij nella sua *Pis'mo o futurizme*, in *loc. cit.*, vol. XIII, p. 56. Comunque il fenomeno può essere compreso con la vasta schiera di poeti che collaborarono al « LEF »: Majakovskij, Chlebnikov (lavori postumi), Pasternak, Kamenskij, Kručënych, Terent'ev, Aseev, Tret'jakov, Neznamov e i giovani Kirsanov e Serebrianskij.
[22] Entrambi i due lavori furono pubblicati sul « LEF », n. 3.
[23] Cfr. B. Arvatov, *O formal'no-sociologičeskom metode*, in « Pečat' i Revoljucija », 1927, n. 3.
[24] Cfr. la nostra nota n. 1.
[25] Cfr. O. Brik, *Majakovskij-art. cit.*
[26] Tradotto anche *mandato sociale*, ma erroneamente, in quanto il mandato presuppone un contratto col quale una parte si obbliga a compiere uno o più atti giuridici per conto dell'altra, contratto che assolutamente non può esistere nella concezione lefiana. Talvolta si è tradotto anche *comando sociale*, ma in questo caso il termine russo non dovrebbe essere *zakaz*, ma *prikaz*. Questa parola d'ordine, comunque, trovò un'opposizione piuttosto vasta nell'ambiente letterario del tempo. Cfr. il dibattito pubblicato su « Pecat' i revoljucija », 1929, n. 1.

La morte dell'arte, intesa come prodotto della classe borghese, come « valore » che la rivoluzione doveva respingere e il produttivismo superare, era un problema che già era stato dibattuto sul « LEF »[27]. L'arte nella nuova società « diventerà una felice tensione che animerà i *processi produttivi* benché a prezzo del sacrificio di simili, speciali prodotti dell'arte odierna, come il componimento poetico, il quadro, il romanzo, la sonata, ecc. »[28]. Nel processo produttivo, dunque, va ricercata la soluzione del rapporto arte-collettività, arte-vita e da là può nascere un « prodotto », marxianamente, *sociale ed artistico* insieme. Ma se questa è la via di « tendenza », l'artista, ponendosi al servizio della rivoluzione, può superare le espressioni artistiche del passato, non più raccontando *sugli* uomini, ma parlando *della* vita concreta e *dei* fatti reali. E' il fatto in quanto tale che allora balza in primo piano. « E' necessario amare i fatti, è necessario delimitare precisamente il fatto dall'invenzione »[29]. Alla biografia dell'eroe, tipica del romanzo tradizionale, viene sostituita la « biografia dell'oggetto »[30] e compito dell'artista « è di rendere ciò che s'è visto »[31]. Era un evidente richiamo ai generi « minori » e tutto ciò comportava la produzione di memorie, diari, biografie, taccuini d'appunti, *biore-portages*, ecc., mentre il montaggio (e letterario e cinematografico) veniva ad assumere un ruolo di primo piano.
Secondo la concezione avanguardistica dell'*unicità* dell'arte, nel « LEF » letteratura, pittura, architettura vivono in una fertile simbiosi, mentre diremmo che nel « Novyj Lef » si ha una comunanza più stretta di poetiche per quanto riguarda la letteratura e il cinema. Dibattiti e recensioni sul cinema trovano nel « Novyj Lef » largo spazio, mentre i critici novolefiani si occupano con lo stesso interesse di letteratura e di cinema[32]. Il cinema, perciò, viene informato alla poetica letteraria lefiana della fattografia, seguendo la quale si sollecita la disgregazione del soggetto e la sua sostituzione con i singoli fatti, che nel loro insieme servono a ricreare una necessaria unità[33]. Si teorizza la necessità di abolire tutte le forme di violenza che si usavano nei confronti del materiale reale (per asservirlo alle esigenze del soggetto) e rappresentare la realtà come tale, o, per dirla con Majakovskij, ci si doveva chinare a bere nel grande fiume che ha nome « Fatto »[34]. Se la letteratura era invasa dalle produzioni che si richiamavano ai generi « minori » (che non sono, però, la « periferia » di cui parla Tynjanov)[35], il cinema doveva rifarsi al genere « non recitato » al materiale « flagrante » insomma alla vertoviana *žizn' vrasploch* (la vita colta di sorpresa). Il cineattualità, quantunque compromesso da elementi di « messa in scena », rappresentava la produzione che sola poteva rendere la *žizn' kak ona est'* (la vita com'è) adempiendo a precisi compiti sociali, cioè a quella che era l'*ordinazione sociale* del tempo. La creazione di questa parola d'ordine deve essere vista come espressione delle contraddizioni economiche e sociali di quel periodo. Essa intendeva riaffermare che ogni artista è sempre necessariamente legato ad una determinata classe sociale, ne esprime l'ideologia, i punti di vista, ecc. contro ogni tentativo riformistico che ammetteva delle opere d'arte non rientranti in tale formulazione, ma appartenenti, per la loro genialità, a tutta l'umanità (come, per esempio, la produ-

●

[27] Cfr. S. Tret'jakov, *Otkuda i kuda?*, in « LEF », n. 1.
[28] Ibid., corsivo nostro.
[29] Cfr. O. Brik, *Bliže k faktu*, in « Novyj Lef », 1927, n. 2.
[30] Cfr. S. Tret'jakov, *Biografija vešči*, in *Literatura fakta*, Moskva, 1928, p. 69.
[31] Cfr. N. Čužak, *Pisatel'skaja pamjatka*, in *Literatura fakta*, cit. pp. 9-28.
[32] Ricordiamo che i redattori, quali Brik, Šklovskij, Percov, Tret'jakov, si occupavano costantemente anche di cinema, mentre al « Novyj Lef » collaborarono direttamente registi famosi come Kulešov, Esakia, Žemčužnyj.
[33] Cfr. O. Brik, *Fiksacija fakta*, in « Novyj Lef », 1927, nn. 11/12.
[34] « Oggi / non leggende, non epos / né epopee: / come telegramma vola, / verso! / Con labbro ardente / chinati a bere nel fiume / che ha nome "Fatto" ». Cfr. V. Majakovskij, *Chorošo*, in *loc. cit.*, vol. VIII, p. 235.
[35] Cfr. Ju. Tynjanov, *O literaturnom fakte*, in « LEF », n. 2(6), poi in *Archaisty i novatory*, Leningrad, 1929.

zione tolstojana). Questa concezione, seppur venata di certo « rigore » avanguardistico, voleva riaffermare a piena voce che il « Novyj Lef » era uno strumento al servizio della classe, per la costruzione di un'arte di classe. Al servizio della classe, dunque, e non di questo o quel dirigente, di questa o quella circolare: era così che l'artista poteva salvaguardare la propria autonomia, non tanto *dalla* classe, quanto dalle sue espressioni dirigenziali. Le relazioni reciproche tra produzione e consumo di valori letterari, nei limiti della classe, « non si distinguono in niente dai rapporti di produzione/consumo che sono alla base di tutti gli altri prodotti [...] »[36]. E' ancora un ritorno al produttivismo che nel « LEF » trova la sua più felice stagione e che con la morte del « Novyj Lef » vede la propria fine.
Da questa angolatura suggeriamo di leggere il dibattito che di seguito pubblichiamo, rammentando che, proprio per il fatto di essere una puntualizzazione della politica lefiana nel cinema, assume anche il valore di un manifesto programmatico.

[36] Cfr. O. Brik, *Ne teorija, a lozung*, in « Pečat' i revoljucija », 1929, n. 1. Così, tra l'altro, l'artista viene liberato dall'arcano di cui è sempre stato velato e il suo lavoro non è diverso da quello di un operaio. Cfr. a tal proposito il famoso *Kak delat' stichi* di Majakovskij in *loc. cit.*, vol. XIII, p. 81.

IL DIBATTITO DEL 1927

Partecipano: O. Brik, V. Žemčužnyj, M. Mačavar'jani, V. Percov, S. Tret'jakov E. Šub, V. Šklovskij, L. Esakia e altri.

Brik, Osip Maksimovič (1888-1945), critico letterario acutissimo pubblicò nel 1917 l'articolo base della teoria formalista *Zvukvye povtory* (Le ripetizioni sonore) ed è del 1927 un altro suo articolo di grande importanza *Ritmi i sintaksis* (Ritmi e sintassi). Nel 1918, su « Iskusstvo Kommuny » (« L'Arte della Comune ») gettò le basi della concezione produttivistica. Nella vita critico-letteraria del tempo ebbe un'importanza tale, che certo lo striminzito elenco dei suoi scritti non farebbe pensare. Basti citare per tutti R. Jakobson che lo ricorda come: « [...] il più acuto, forse, di tutti i formalisti russi » Cfr. *Linguistics and Poetics*, in *Style and Language*, New York, 1960, editor J.H. Sebeok.

Žemčužnyj, Vitalij Leonidovič (1898-1966), regista di teatro e di cinema. Nel 1928, in collaborazione con Lili Brik, diresse il film *Stekljannyj glaz* (L'occhio di vetro). Fu uno dei più assidui collaboratori del « Novyj Lef ». Con Majakovskij, dopo l'uscita dal « Novyj Lef », partecipò alla formazione del REF, *Revoljucionnyj front iskusstv* (Fronte rivoluzionario delle arti).

Mačavar'jani, M. Per un evidente refuso questo nome non è stato stampato correttamente. Trattasi in realtà di Mačavariani, Vladimir Georgievič (1906-), critico letterario. In gioventù ebbe incarichi di una certa importanza presso la sezione propaganda del CC della Gioventù Comunista Georgiana e fu segretario della commissione cinematografica del CC del Partito Comunista Georgiano. Collaborò occasionalmente al « Novyj Lef ».

Percov, Viktor Osipovič (1898-) critico letterario. Lavorò da prima al Proletkul't e nel 1926 aderì al « Novyj Lef » dove divenne temporaneo assertore della *fattografia* e vi rimase sino al 1929 quando il gruppo di sfaldò.

Tret'jakov, Sergej Michajlovič (1892-1939), poeta, critico, drammaturgo scrisse il noto dramma *Ryči, Kitaj* (Urla, o Cina!) messo in scena nel 1926 dal « Teatro della rivoluzione » di Mejerchol'd. Collaborò a tutta l'esperienza lefiana e fu, forse, il principale teorizzatore della *fattografia*. Fu lui a dirigere i cinque ultimi numeri del « Novyj Lef », quando Majakovskij uscì *Levej Lefa* (Più a sinistra del Lef) e formò il REF.

Šub, Esfir' Il'inična (1894-1959), regista di film documentari famosi, come *Padenie dinastii Romanovych* (La caduta della dinastia dei Romanov) del 1927 e *Velikij put'* (La grande via) sempre del 1927, preparato in occasione del decennale della rivoluzione. Il metodo documentaristico l'avvicinò alle posizioni del « Novyj Lef » e i lefisti non mancarono di elogiare il suo lavoro.

Šklovskij, Victor Borissovič (1893-) è una figura troppo nota perché si renda necessaria una sia pur breve presentazione.

Esakia, Leo Dmitrievič (1899-) noto regista sovietico georgiano, cominciò la sua attività nel 1927 come sceneggiatore. Il suo primo film è del 1929 *Verchom na Chol'te* (A cavallo di Chol't), *Amerikanka* (L'Americana) nel 1930, *Šakir* (Šakir) nel 1932, che fu il primo film sonoro georgiano, e vari altri.

TRET'JAKOV

Dobbiamo prima di tutto constatare che il « LEF » si sta occupando soprattutto di cinema, ma è bene non nascondere che in questi ultimi tempi ci sono state mosse delle critiche perché le dichiarazioni programmatiche del « LEF » non cor-

rispondono poi ai fatti e il suo lavoro teorico può differenziarsi di 180° dal lavoro pratico.
Questa è la prima questione che deve essere chiarita.
Dobbiamo, cioè, precisare cosa noi rifiutiamo nel nostro lavoro, cosa riteniamo casuale e cosa invece crediamo necessario sostenere con le parole e con i fatti. Abbiamo una linea generale, solo che a causa dei troppi impegni di lavoro non è mai stata sufficientemente chiarita: è indispensabile farlo, ora!
La seconda questione, che è poi il problema del cinema odierno, riguarda il film « recitato » e « non recitato ». A questo proposito è necessario condurre una chiarificazione teorica, precisare quali sono gli elementi di differenziazione e di contrapposizione. Può anche essere che la contrapposizione « recitato » e « non recitato » sia semplicemente una formulazione infelice. Va detto che ci sono stati tentativi di definire l'incidenza dell'elemento recitato nei diversi momenti della produzione cinematografica. L'elemento « recitato » è probabilmente l'arbitrio da parte del regista, dello scenarista, dell'attore che determina l'incidenza della « recitatività » di una pellicola.
Poi dovremo affrontare questioni più semplici, cioè i compiti delle organizzazioni cinematografiche ,il nostro sostegno a questa o quella tendenza, ecc.
Suggerisco di suddividere la discussione in tre momenti: 1) analisi del « recitato »; 2) la linea culturale del cinema contemporaneo; 3) la tattica lefista nella produzione cinematografica sovietica.
Personalmente non ho mai ritenuto che il « LEF » si dovesse occupare esclusivamente di cineattualità, in quanto ciò sarebbe eccessivamente unilaterale. Infatti secondo la mia opinione, è sempre stato perfettamente giustificato il fatto che sulla prima pagina del « LEF » si trovino due nomi: Ejzenštejn e Vertov. Entrambi lavorano con lo stesso fine, seppur con due metodi diversi. Ejzenštejn rappresenta la superiorità del momento politico rispetto al materiale che nelle sue mani svolge una funzione semplicemente ausiliaria. Vertov, invece, rappresenta la prevalenza del momento informativo, dove più importante di tutto è lo stesso materiale.
Difficilmente il lavoro di Vertov è pura cronaca. La pura cronaca è un montaggio di fatti soltanto sul piano della loro attualità e del loro peso sociale. Ma quando del fatto ci si serve per una diversa costruzione, allora non si ha più la pura cronaca. In realtà il nocciolo della questione sta nel montaggio. Si tratti di film « recitato » o « non recitato », per me il problema verte solo sulla maggiore o minore manipolazione del materiale con il quale è preparato il film ,in altre parole è il momento dell'arbitrio che ci deve soprattutto interessare. La cosiddetta « interpretazione » del materiale non è altro che la sua utilizzazione unilaterale. Vediamo, per esempio, il film *Velikij put'* (La grande via)[1]. Il film è sì « recitato, ma recita una sola persona: Il'inišna Šub. Il suo arbitrio è artistico, la selezione del materiale è chiaramente estetica e indirizzata a produrre una carica emozionale nello spettatore mediante l'alternarsi delle attrazioni montate. Ma la Šub ha con il materiale un rapporto culturale, perché il materiale stesso è meno manipolato.
Merita attenzione l'osservazione di quello spettatore che, visto il film della Šub *Padenie dinastii Romanovych* (La caduta della dinastia dei Romanov)[2] esclamò: « Peccato che ci siano degli spazi vuoti: avrebbero dovuto mettere in scena ciò che era necessario! ».
A questo spettatore non interessava tanto l'autenticità del materiale, ma piuttosto apprezzava quella carica che gli dava il film e in nome di tale carica esigeva il riempimento degli spazi vuoti con materiale non autentico.
Da noi, fino ad oggi, è considerata viva solo quella idea di attrazione, di azione

●

[1] E' un film del 1927, regia di E. Šub.
[2] E' un film del 1927, regia di E. Šub.

che il film riesce a produrre sullo spettatore. Ciò è evidentemente legato al materiale che può essere usato. Il materiale del film erotico, per esempio, riesce ad eccitare qualsiasi spettatore, anche quello più colto. Invece il materiale di un film storico trova molte più difficoltà a produrre la sua azione sullo spettatore, anche se particolarmente colto. E' noto che eccitare sessualmente lo spettatore dallo schermo con baci, carezze, ecc. non è per niente difficile, anzi questo problema è stato portato ad una tecnica raffinatissima già da migliaia di anni. Sin negli antichi poemi indù il gioco amoroso è stato esaminato in tutti i suoi particolari: come abbracciare, baciare, ecc.
Ma a noi interessa riuscire ad emozionare, ad eccitare lo spettatore con l'autentico materiale della realtà, culturalmente il più avanzato possibile, e nello stesso tempo il meno manipolato.
Bisogna ammettere che ciò attualmente non avviene.
Oggi dicono che è stato difficile montare il film *Velikij put'* (La grande via) perché dieci anni fa non sapevano riprendere. Ma chiediamoci, se noi riusciremo a vincere la nostra lotta in favore della cronaca siamo certi che tra dieci anni gli spettatori accetteranno con entusiasmo le nostre cineteche?
Forse dieci anni fa credevano di riprendere in maniera ideale. Se attualmente riprendiamo, come noi crediamo, nel modo migliore, può essere che tale modo non risulti il migliore, in relazione a come sarà vista la realtà in futuro. Può darsi che tra dieci anni la dilatazione dei vari capillari sulla guancia del Commissario del Popolo durante un discorso sia ritenuta molto importante e noi tale dilatazione non l'abbiamo ripresa.
Dieci anni addietro l'operatore riprendeva con una determinata angolatura, non credendo di certo che questo materiale sarebbe stato utilizzabile oggi solo in piccolissima parte.
Credo che per dividere il « recitato » dal « non recitato » (la terminologia è già di per sé arbitraria) bisogna avere presente i vari livelli di manipolazione degli elementi con i quali è formato il film. Io chiamo manipolazione il libero intervento o la fusione di elementi autentici. Il libero intervento lo troviamo prima di tutto nel materiale (cosa riprendere? Scelta tra tutto il materiale disponibile di ciò che ci è necessario), poi nella tecnica di ripresa (una particolare angolatura, la scelta della luce, ecc.) e infine nel montaggio da parte del regista. A seconda del livello di intervento, ossia di manipolazione, il materiale si divide in tre gruppi fondamentali. Il primo gruppo comprende il materiale « flagrante », il secondo il materiale « messo in scena », il terzo il « recitato ».
Il materiale « flagrante » è quello preso sul luogo del « delitto ». Tale è la vertoviana *Žizn'vrasploch* (La vita colta di sorpresa). Qui le alterazioni sono davvero minime. Ciò nonostante anche nel materiale « flagrante » c'è la sua gradazione di manipolazioni. Si può riprendere una persona o un particolare avvenimento senza destare sospetti che si sta riprendendo. Ho detto alla Šub che si potrebbe nascondere la macchina da presa nei muri delle vie per riprendere da vicino i passanti. Sarebbero le tipiche riprese senza l'arbitrio della diversa angolatura di ripresa.
E' chiaro che quando l'operatore riprende compie un'operazione prettamente individuale. E' anche bene, poi, se l'operatore parte da certe premesse: una tipica interpretazione, una motivata vivacità della fotografia, un rapporto tra i vari momenti dell'azione calcolato in precedenza, ecc. Ora, se tutto ciò ci trova concordi, non siamo per niente d'accordo sul punto arbitrario di ripresa, sull'angolatura usata dall'operatore.
Perché, in genere, gli operatori danzano attorno all'oggetto? Rispondono: « In questo modo mostriamo l'oggetto da tutte le parti ». Ma precisate, signori, quando il punto scelto è necessario per la pienezza dell'immagine e quando è dettato da un arbitrario amore per il particolare di ordine estetico.
Dunque il primo gruppo comprende il materiale « flagrante » che è il più obiettivo. In questo gruppo, a sua volta, ci sono delle differenziazioni da fare. La prima riguarda il materiale sì flagrante, ma compromesso dall'obiettivo scoperto che influisce sul comportamento di chi viene ripreso. La persona ripresa comincia a compor-

tarsi in maniera non naturale: si altera, si atteggia ad eroe diventa insomma una persona diversa da quella che è in realtà.
Un'altra differenziazione: riprendiamo in « flagrante », ma operiamo una « interpretazione ». Per esempio riprendiamo una famiglia *svan*[3] in un momento qualsiasi, dentro una camera completamente oscura, che so una caverna, ma accendiamo una luce nei diversi angoli e cambiamo la illuminazione.
Il secondo gruppo di materiale io lo definisco « messo in scena ». Chiarisco questo concetto con l'esempio del boscaiolo. Io riprendo un boscaiolo, ma non durante il suo lavoro. Io conduco vicino ad un albero, scelto da me, e gli dico: « Abbatti quest'albero » e poi riprendo. Questo lavoro, è vero si compie su ordinazione, ma ciononostante io metto in moto la sua abilità produttiva, procedendo in questo modo ad una manipolazione di lieve entità. E' a questo punto che si ricollega il lavoro nel suo insieme al concetto di modello che viene preso come materiale che coincide per le proprie qualità, abitudini e movimenti con la figura che deve essere prodotta sullo schermo.
Così opera Ejzenštejn, scegliendo gli individui che si avvicinano per aspetto, costituzione e andatura al modello. Naturalmente la disposizione alla recitazione anche qui è fuor di dubbio, ma meno che in un attore. Tuttavia « l'arbitrio » dell'attore è qui sostituito dalla fedeltà dell'azione, ossia dal grado di verità che l'azione porta in sè.
Si potrebbe, per il ruolo del boscaiolo, invitare una persona di un ufficio qualsiasi che faccia l'atto di abbattere un albero. Qui, però, saremmo al limite della manipolazione, perché la manipolazione non sta soltanto nel tipo dell'individuo scelto, ma è l'atto in sé, detto recitazione, che altera l'intera scena.
Bisogna lottare per un materiale il meno manipolato possibile.
Il compito odierno è di arrivare al « flagrante », al materiale aggredito all'improvviso, ed è importante per noi stabilire l'ambito entro cui si svolge il nostro lavoro, ambito che del resto ci è dettato dall'*ordinazione sociale.* Per cui fissando il nostro programma massimo, diciamo: dateci il « cine-occhio », « la vita colta di sorpresa », ecc.
Ma dal momento che vogliamo esercitare una nostra influenza diretta sullo spettatore e abbiamo l'esigenza di dargli una carica emozionale, dovremo prendere in considerazione un altro metodo di lavoro, cioè il montaggio delle attrazioni e ci toccherà difendere anche il materiale « messo in scena »; in altre parole dovremo operare alla Ejzenštejn.
Ora due parole sul materiale « spogliato di personalità ».
Per il cineattualità, come si sa, è importante sapere che sullo schermo è mostrata una certa persona, in un preciso momento, in un dato luogo che fa qualcosa di determinato. Se tale « determinatezza » dell'insieme sparisce, allora l'oggetto si generalizza, perde la sua « personalità ».
E infine la regia. C'è il regista ricercatore della tipica inquadratura e della luce particolare, che usa violenza al materiale.
Un altro tipo di regista è il regista unico signore e interprete del materiale, che poggia tutte le sue affermazioni sull'intuizione. Il più sovente egli dice: « Questo è ciò che ho percepito e che sento ». Poi egli apprezza l'inquadratura secondo il gusto dello spettatore, che del resto è anche il suo.
Per concludere mi pare che quella che sembrava una chiara demarcazione tra il « recitato » e il « non recitato » sia in realtà molto relativa. Il problema del « recitato » e del « non recitato » è il problema della predilezione del fatto all'invenzione, del presente al passato.
La nostra critica deve essere indirizzata verso l'abitudine di prendere un materiale abbastanza buono, e trarne esotismo, sentimentalismo e sdolcinature.
Dobbiamo lottare contro i più noti rappresentanti di quel « recitato » di cui noi

[3] Popolazione montanara della Georgia occidentale.

siamo acerrimi nemici, e cioè Chanžonkov[4] e i suoi epigoni: Protazanov[5] e Gardin[6].

ŠKLOVSKIJ

La questione è che vi sono delle persone molto intelligenti, ma straordinariamente inutili e degli errori che invece risultano estremamente utili. Quando parlo con gli operatori di cineattualità, so bene che è molto facile distruggerli, ma i loro errori sono straordinariamente utili. Sono gli errori che hanno portato all'invenzione.

Considero che la suddivisione della cinematografia in « recitato » e « non recitato » sia naturalmente elementare.

Non dobbiamo mai sostenere che non riusciamo a capire qualcosa perché se ciò succede non è colpa del materiale, ma semplicemente indice che non abbiamo capacità di analisi.

Voi dite che i film « recitati » sono quelli di Kulešov ed Ejzenštejn e i « non recitati » quelli di Vertov e della Šub. In realtà bisogna dire che hanno tutti la stessa origine e cioè nel film « recitato » la Šub ha studiato il montaggio e il regista di film « recitati » ha appreso a montare il cineattualità.

Ma questo è un problema antico. Già Goethe ha affermato: « Voi, seduti di fronte ad un albero, lo ricopiate nei minimi particolari, ma cosa è passato di quest'albero sulla carta? ».

Se prendete una macchina da presa succede la stessa cosa.

A questo punto interviene una legge fisica per la quale è piuttosto difficile decidere se è necessario avere un punto fisso e se spetta all'operatore di cineattualità correre attorno all'attore che recita o se invece tocca all'attore che recita correre attorno all'operatore che riprende.

Ma è bene dire che ogni idea ha in sé il momento di « recitazione » sin dall'inizio.

Ostrovskij ha voluto rendere il dialetto, egli ha fatto la trascrizione fonetica delle parole in lingua letteraria.

Il fatto che l'attenzione debba rivolgersi non all'ortografia, ma alla pronuncia provoca alla fine una determinata rappresentazione.

Il momento più bello nei film della Šub è quando riprendono Dybenko[7]. Egli non sa assolutamente farsi riprendere, e ora lo vedete che ride, ora che assume una posa eroica

E' questo gioco con il cinema un momento assolutamente geniale di questa bella pellicola.

Se parliamo di una pellicola « recitata » o « non recitata », allora io vi dirò che ho visto come si fanno riprendere i registi e tutti gli altri uomini di cinema. Vi consiglio di iscriverli al *Rabis*[8].

Non appena la macchina da presa comincia a riprendere, già si muovono nel quadro, stanno in piedi e conversano insieme.

Ma in fondo è la stessa divisione che non è esatta perché impone una regola in generale.

[4] A. Chanžonkov fu uno dei più importanti produttori del cinema prerivoluzionario russo. Al suo nome sono legati anche i primi film scientifici e di pupazzi.

[5] Ja. Protazanov fu uno dei registi più importanti del cinema russo prerivoluzionario. Il Lebedev afferma che diventò famoso soprattutto perché al centro della sua opera si trova l'uomo e la sua vita interiore.

[6] V. Gardin dapprima fu attore, poi divenne un regista assai noto nel cinema prima della rivoluzione. Può essere annoverato tra quel piccolo gruppo di registi che considerava il cinema un fenomeno artistico.

[7] P. Dybenko, marinaio russo rivoluzionario e poi dirigente militare che svolse una parte di rilievo nell'insurrezione d'Ottobre.

[8] *Profsojuz rabotnikov iskusstv* (Sindacato dei lavoratori delle arti).

Ciò che sta facendo la Šub e si accinge a fare Dziga Vertov ha una grande quantità di analogie in letteratura.
Per esempio: Lev Tolstoj è uno scrittore che difficilmente « recita », giacché prende 3-4 pagine di materiale storico e gli è sufficiente cambiargli una parola perché questo materiale si trasformi in letteratura.
Brik mi ha fatto la caricatura di Dostoevskij, ricordandomi che ha scritto: « Non avete ancora ricevuto il mio ultimo capitolo di *Delitto e Castigo*. Dal momento che non ho fatto in tempo a scriverlo, Vi prego di trascrivere il verbale della causa e sostituire il nome dell'imputato con quello di Raskol'nikov ».
Non è necessario sviluppare il lato « recitato » in arte ». Il momento del « recitato » viene sì fissato, ma l'arte stessa periodicamente si svincola anche dall'orientamento del materiale.
E i « cronicalisti » che hanno sbagliato, tuttavia in questo hanno avuto ragione e hanno ragione oggi gli operatori di cineattualità che smuovono il materiale, cioè danno al materiale stesso un ruolo prioritario.
Perciò credo che davanti a tutte le difficoltà e le incertezze sulla questione del film « recitato » e « non recitato », il problema non sia tanto di sapere chi si fa vedere e come lo si fa vedere, ma piuttosto di come venga chiarito il grado di utilità e di interesse.
Il « LEF » ha un compito che è più grande del problema del film « recitato » e « non recitato » e cioè riguarda la priorità del materiale.
E' curioso che il *Rabis* ci abbia inviato lo schema del contratto dello scrittore, dove, tra l'altro, c'è una cosa molto interessante e cioè viene precisato quante ore sono necessarie per scrivere uno scenario: 75 ore e si viene retribuiti a ora. Ma Marx ha scritto che tutto può essere trasformato in ore, tranne il lavoro letterario.
E' un libro che è stato scritto parecchio tempo fa, ma naturalmente basato su materiale concreto.
Purtroppo il *Rabis* non si preoccupa di questo.
Vediamo la formula di come viene raccolto il materiale. E' una rappresentazione assolutamente barbara quella che vuole che sin dall'inizio vi sia la *fabula*, e poi la *fabula* stessa venga sviluppata con il materiale. E' nostra convinzione che l'uomo prima di tutto debba ricercare il materiale e soltanto dopo sorga il problema di come forgiare questo materiale.
Nello stesso tempo esiste materiale rappresentativo che può essere o non essere a *fabula*. Tuttavia anche i film che non sono a *fabula*, sono a soggetto. Certo noi parliamo di cose difficili, ma quando andiamo in laboratorio, allora è necessario portare la grammatica.
Io ho lavorato nei seguenti istituti: *Sovkino*[9], poi al *Vufku*[10] e attualmente lavoro al *Mežrabpom*[11] « *Rus'* », ma in nessuna parte ho mai visto una enciclopedia.
Organizziamo spedizioni per qualsiasi paese.
Andiamo nella Svanetia, andiamo a riprendere le steppe di Orenburg, ma non sappiamo assolutamente cosa ci attende. Ho sentito una cosa molto interessante. Un gruppo di persone ha fatto 900 verste in Siberia ed ha scoperto la *Kljaz'ma*[12].
Il cinema è una disciplina sfacciatamente senza cultura.
Nel cinema è una cosa normale pagare 200.000 rubli per una sceneggiatura, ma trovare 50 rubli per la biblioteca di laboratorio è una cosa impossibile.
Un giorno proiettavano un film della cineteca. Mostravano l'isola di Giava. Fui

[9] *Vserosijskoe fotokinematografičeskoe akcionernoe obščestvo « Sovetskoe kino »* (Società fotocinematografica panrussa per azioni « Cinema Sovietico »).
[10] *Vceukrainskoe fotokinoupravlenie* (Amministrazione fotocinematografia panucraina).
[11] *Meždunarodnaja rabočaja pomošč'* (Aiuto operaio internazionale). Trattasi naturalmente di una organizzazione.
[12] Affluente di sinistra dell'*Oka* che scorre anche nella regione di Mosca.

invitato ad assistere anch'io. Ad un certo punto vengono ripresi i selvaggi con il naso forato, da parte a parte. Dico a Svedčikov[13]: « A Giava ci sono 50 milioni di abitanti e recentemente c'è stata una grande insurrezione, per cui è semplicemente ridicolo mostrare degli uomini con il naso forato ». Non mi ha creduto. Gli ho fatto vedere l'enciclopedia. Secondo una vecchia statistica c'erano 35 milioni di abitanti, attualmente dovevano essere 56 milioni. Gli dico: « Se vi dovessero mandare a Giava, vi toccherebbe portare con Voi uno specialista, dal momento che non volete leggere l'enciclopedia ».
Ma l'incoltura della cinematografia è relativa al materiale che viene usato.
Non si sa assolutamente dove si trovi questo o quel posto, questa o quella cosa. Il cinema è come un cavallo di circo che galoppa sempre nello stesso cerchio. Zoščenko ha scritto un racconto bellissimo di un musicista su un triangolo il quale si è sognato che il triangolo fosse decollato, fosse salito fino al campanile e avesse iniziato a suonare le campane a stormo.

Cosa suggerisco praticamente? Al posto della suddivisione cineattualità e film « recitato » è necessario compiere una distinzione tra film « a *fabula* » e « non a *fabula* ».

Saltykov-Ščedrin ha affermato che nell'ambito di un romanzo familiare bisogna inserire solo problemi familiari. Noi abbiamo il nostro stile impero sovietico, cioè le forme restaurate, ecco la nostra grande disgrazia. Quando una forma è applicata erroneamente, ma per decine di anni, diventa comunque universale.
E immancabilmente vogliono introdurre dappertutto il soggetto amoroso.
Così succede con Sten'ka Razin. E' stato sul Don, a Mosca, ad Astrachan, in Persia e ancora a Mosca e bisogna trascinargli dietro dappertutto una donna. Tutto ciò è talmente stupido che non serve a nessuno.
Il nostro errore e la nostra pochezza non consistono tanto nel fatto che non riusciamo a fare una netta distinzione tra il film « recitato » e « non recitato », ma piuttosto nel fatto che non sempre riusciamo a valorizzare il materiale, ossia iniziamo il nostro lavoro con un materiale artisticamente parlando, nullo. Ecco il nostro errore attuale.
Io riaffermo che il film lefista può diventare storico, solo se si atterrà fermamente ai princìpi.
Prendiamo la nostra amministrazione cinematografica. Certo che una amministrazione peggiore, formata da gente più incolta, non si potrebbe neanche immaginare.
Poi c'è l'ignoranza del regista. E gli attori? Direi che non ne abbiamo e quelli che ci sono non sono bravi.
Ciò nonostante come risultato abbiamo un buon cinema.
Capita una cosa curiosa.
Il cinema sovietico è tenuto in piedi dal partito e il *Glavrepertkom*[14] è l'ufficio più colto del nostro cinema.
In altre parole la pellicola culturale, che risponde ai compiti affidati dal *Glavrepertkom*, è lefista.
Resta ancora un problema.
Suggerisco di includere nella discussione anche il problema della nostra stampa. Si pubblicano monografie su Harry Piel[15], su Douglas Fairbanks[16] e tutto ciò è una impudente assurdità. Vi è una direzione formata da persone assolutamente incolte e il contenuto è lo stesso che vi è sulla copertina.

[13] K. Svedčikov, vecchio bolscevico ed esperto economista, fu nominato direttore del *Sovkino* dopo il XIII Congresso del PKR (b).
[14] *Glavnyj komitet po kontrolju za zreliščami i repertuarom* (Comitato generale per il controllo degli spettacoli e dei repertori).
[15] Attore e regista del cinema tedesco, nato nel 1892. Entrò in cinema verso il 1914. Cfr. *Filmlexicon*, Vol. V, 1962, p. 611.
[16] Si riferisce evidentemente a Douglas Fairbanks senior.

ŠUB

Tutto il problema riguarda quello che noi oggi dobbiamo riprendere. Non appena ciò diventa chiaro per noi, allora salta fuori una terminologia assolutamente non importante: « recitato » e « non recitato ».
Più importante di tutto è che noi siamo il « LEF ».
Crediamo che nella nostra epoca si possa riprendere solo attualità e così facendo conserviamo questo nostro tempo per i posteri. Ciò significa che noi vogliamo riprendere questi nostri giorni, con questi uomini e questi avvenimenti. Sarà Lenin o qualche altro a « recitare » bene o male davanti alla macchina da presa, e poi ci sarà tale « recitazione »? Tutto ciò per noi non ha nessuna importanza. Importante è che siano stati ripresi e Lenin e Dybenko, ma poi anche se non riescono a « recitare » davanti alla macchina da presa, approfittare, cioè, di quello che è il momento più caratteristico per loro, ciò non è importante.
E perché Dybenko vi appare in maniera estremamente concreta?
Perché si tratta di Dybenko in persona e non di un attore che lo interpreti.
Comunque noi non ci dobbiamo preoccupare se anche qui vi è un pizzico di « recitazione ».
Però insistiamo affinché non si uccida questo termine, cioè il cinema « non recitato ». Ma parliamo dunque di questo cinema « non recitato ».
Perché non potete assistere ad un film « recitato », quantunque interessante? Semplicemente perché non lo digerite. Invece se vedete un film « non recitato » lo trovate bello e interessante perché è un pezzettino di vita trascorsa.
La differenza sta solo in alcuni elementi diversi.
Tutto il discorso verte sulla tecnica.
Il giorno in cui si avranno dei buoni riflettori, delle possibilità di preparare con cura le riprese, allora l'elemento recitativo sparirà. Oggi non è necessario condurre una battaglia per il cineattualità, dato che a tutti gli angoli, su tutti i giornali è scritto che il cineattualità è necessario. Per il cineattualità non c'è motivo di agitarsi, il nostro lavoro è l'arma di agitazione più proficua di ogni articolo. E' invece soprattutto necessario lottare per avere le condizioni affinché si possa lavorare ad un buon livello qualitativo. Oggi intanto accumuliamo materiale, la maestria ce la faremo con gli anni. Perché credete che non possiamo produrre film di emozione? Tutto sta nel materiale con il quale vogliamo lavorare. Forse neghiamo l'elemento della maestria? Non di certo. Siamo convinti che con un'alta maestria su un materiale « non recitato » si può fare un film migliore di qualsiasi film artistico. Tutto dipende dall'idea e dal metodo adottato. Su questo bisogna discutere.

PERCOV

E' esistita ed esiste la terminologia « recitato » e « non recitato ». Questa terminologia si è dimostrata in pratica di essere completamente soddisfacente. Soddisfacente e per il pubblico che aveva un'idea chiara di cosa avrebbe visto e per la produzione che era divisa in due precisi settori. Tale dualismo è sempre stato accettato da tutti. Perché ora sorge la necessità di precisare questa terminologia e sostituirla con un'altra? Da quali considerazioni nasce questa esigenza? Se da motivi di ordine tattico, allora è necessario fare, almeno per noi stessi, un breve rendiconto. Per il suo stesso significato il cineattualità non riguarda un grande arco di fenomeni. Prima di tutto vi è il destino personale dell'uomo, come dice Šklovskij, che si chiama *byt* (costume). Noi non possiamo riprendere questo fenomeno. Ma non è vero che da noi non si senta nessun interesse verso questa problematica. Ciò che Tret'jakov chiama materiale « flagrante », non è altro che il *byt* (costume). Possiamo riprendere le persone per strada, negli istituti, inquadrare il loro lato « ufficiale », non riuscendo, però, a carpire niente in profondità.
Il materiale « flagrante » non è altro che un film poliziesco. Bisogna stabilire l'identità dell'individuo, dove si trovava, ecc. Questo ruolo di attestazione che svolge il cineattualità assume un grosso significato. Come si decifra un film « recitato »?

Affermare che qui esiste l'elemento della manipolazione non è certo sufficiente. Prendiamo un esempio dalla statistica. Possiamo andare in cerca di una determinata fattoria, con un nostro metodo, per stabilire la situazione dell'economia agricola. Facciamo la nostra inchiesta in ogni dieci fattorie, raggruppiamo per bene i dati e determiniamo i vari nessi causali.
Ci si chiede: come operiamo con gli elementi a nostra disposizione? Operiamo arbitrariamente e per la scelta del materiale e per lo studio delle cause.
In quale misura tale arbitrarietà è anche manipolazione del materiale? E invece il problema non esiste perché l'arbitrarietà permette di carpire le autentiche qualità del materiale.
Per quanto poi l'arbitrarietà venga equiparata all'estetizzazione del materiale, dobbiamo affermare che una simile uguaglianza non è corretta. Ma che differenza c'è tra ciò che voi chiamate materiale « autentico » e materiale « manipolato »? Ecco la differenza.
Se prendiamo, per esempio, una sequenza con Lenin interpretato da un attore qualsiasi e un'altra con Lenin in persona in modo che le due sequenze siano perfettamente uguali, vediamo che sotto l'autentica ci sarà una didascalia che spiega che è una sequenza presa quando Lenin era in vita, mentre sotto la falsa un'altra didascalia spiegherà che si tratta di un'interpretazione, comunque il valore di queste due sequenze è assolutamente lo stesso.
Naturalmente questa circostanza ci capita di precisarla quando parliamo delle capacità di influenza che ha il film d'attualità.
Con che cosa viene sostituita questa distinzione di facile comprensione che è « recitato » e « non recitato »? Con che cosa la sostituisce Tret'jakov? Egli suddivide il materiale in tre gruppi: materiale « flagrante » (con la variazione del materiale sì « flagrante », ma in parte compromesso), materiale « messo in scena » e « recitato », poi afferma che il materiale « recitato » si contrappone direttamente al materiale « flagrante » mentre a quello « messo in scena » spetta un posto intermedio.
L'esempio di Tret'jakov non è esatto. Sostiene infatti che se prendessimo un boscaiolo e lo mettessimo a tagliare un albero per riprenderlo, avremmo del materiale « flagrante » compromesso, del materiale « messo in scena ». Ciò forse perché il boscaiolo che abbatte l'albero per la ripresa fa mostra solo della sua abilità e non recita.
Prendo un esempio da un film artistico.
L'attore che doveva interpretare la parte dell'ufficiale nel film *Leon Kutjur'e* (Léon Couturier) [17] per imparare bene a camminare come l'ufficiale e portare gli speroni, indossò a lungo, prima dell'inizio delle riprese, il costume da ufficiale e quando cominciò a recitare interpretò ottimamente la sua parte. Ne consegue, dunque, che per ben interpretare la sua parte, egli studiò a lungo l'ufficiale. Questo studio gli era indispensabile per convincere lo spettatore che si trovava di fronte al vero ufficiale delle guardie bianche.
Allora nel caso del boscaiolo abbiamo un materiale « non recitato », mentre nel caso dell'attore « ufficiale » abbiamo del materiale estetizzato.
Considero che la proposta di Tret'jakov sia tra l'altro dannosa dal momento che non definisce il problema del film « recitato », ma crea uno stadio intermedio che non esiste. La classificazione della Šub è assolutamente esatta ed anzi bisognerebbe attenersi alla vecchia suddivisione.
Io sostengo che è possibile l'esistenza di film « recitati » che concretizzino le tendenze lefiste.
Quali possono essere questi film?
Mi pare che una semplice risposta a questa domanda sia quella di fare un parallelo con la letteratura. Abbiamo dei fenomeni precisi in letteratura che noi consideriamo lefisti. Se come esempio dite che le vecchie forme dominanti portano a dannose

[17] È un film del 1927, regia di V. Kazjanov.

conseguenze e ne introduciamo in letteratura di nuove, allora una simile tattica si può attuare anche nel cinema.
La suddivisione del cinema in « recitato » e « non recitato » non annulla la possibilità di stabilire un'unica tendenza lefista.

ŽEMČUŽNYJ

Quando Percov dice che la produzione di film artistici è indispensabile perché con il cineattualità non possiamo riprendere il *byt* (costume), ma solo fare film polizieschi, evidentemente gli sfugge una cosa molta semplice e cioè che all'estero è stata prodotta una pellicola ultrasensibile che permette di riprendere in una stanza, senza particolare illuminazione. E quanto più in futuro la tecnica progredirà, tanto più si faciliterà la ripresa in quei settori dove il cineattualità non poteva essere prodotto.
Non ha suscitato discussioni l'idea generale di Tret'jakov, come idea del « LEF », sul materiale non manipolato, e ciò è giusto in linea generale. Ma qui sorgono un mucchio di problemi. Si può affermare che l'idea del « LEF », nelle condizioni attuali di produzione, può essere realizzata al 100%. A questo punto il problema della tattica, di cui ha parlato Percov, gioca un ruolo importante.
E' stato detto qui che il film artistico può essere suddiviso in « a *fabula* » e « non a *fabula* ». La *fabula* è semplicemente il « legamento » del materiale. Ma il problema non sta nel principio, ma nel sistema di « legamento » del materiale. In un senso è legato « a *fabula* », in un altro « non a *fabula* ».
In Germania riprendono la vita delle api e ne fanno un film « a *fabula* ». Si può dire che si tratti di riprese « recitate », benché « a *fabula* »?

ŠKLOVSKIJ

Tipicamente « recitate »

ŽEMČUŽNYJ

Le api non si addestrano a questa recitazione. L'operatore spia con la macchina da presa la loro vita e riprende le scene che egli stesso decide.
La divisione, seguendo il concetto della *fabula*, non è di principio. Mi pare che in tutte le discussioni sull'idea generale del « LEF » manchi un momento essenziale. Il cinema non significa solo film artistico e cineattualità, ma è anche un mezzo eccezionalmente importante nel campo della ricerca scientifica e della conoscenza dell'attività umana.
Tret'jakov ha inteso dire questo, quando ha parlato dell'influenza intellettuale del cinema. Il cineattualità e i film artistici, nella nostra concezione, sono film emozionali. Ma c'è un altro grande settore sul quale non si è ancora puntata la nostra attenzione. E' l'uso del cinema per diffondere la scienza, come metodo di ricerca pedagogica, ecc.
Il « LEF » nelle sue dichiarazioni non ha posto in risalto questo ruolo del cinema. In futuro, quando si discuterà del cineattualità, bisognerà non tralasciare questo aspetto del cinema e soprattutto sarà necessario entrare nell'idea di questa particolare cinematografia. Guardate i nostri cinestudi, solo ora sollevano il problema delle macchine da presa e delle attrezzature in genere per la ripresa cinematografica. E' stato Bechterev [18] il primo a installare delle macchine da presa nel suo istituto di ricerca sperimentale.
Per toccare un altro argomento credo che la suddivisione proposta da Tret'jakov in materiale « flagrante », « messo in scena » e « recitato » non porti, come dice bene Percov, niente di nuovo e di importante.

[18] V. Bechterev, noto neuropatologo, psichiatra e psicologo, autore della teoria riflessologica.

La divisione in « recitato » e « non recitato » ha un significato anche nelle condizioni attuali. Ma dove sta la linea di demarcazione? Fino ad oggi ed anzi persino negli stessi esempi adotti da Tret'jakov, la demarcazione non risiede affatto nel problema « *fabula* » o « non *fabula* », ma nel momento stesso della ripresa del materiale. Lo si usa in maniera funzionale o no: ecco dove inizia la differenza! Se una persona dimostra davanti alla macchina da presa la sua abilità produttiva e tale dimostrazione è stata richiesta e preparata, cioè, in altre parole, se il boscaiolo è invitato appositamente a mostrare la sua abilità di lavoro, questa è una ripresa « non recitata ».

ŠKLOVSKIJ

Per le riprese di *Frederikus Reks* (Fridericus Rex)[19] hanno preso duemila persone, hanno dato loro un fucile autentico, li hanno tenuti due mesi in caserma e addestrati per bene. Quando sono iniziate le riprese queste duemila comparse hanno preso il fucile e occupato una stazione. Erano indubbiamente entrati nella loro parte, o meglio, portavano l'uniforme con tutte le regole.

ŽEMČUŽNYJ

Quando Tret'jakov afferma che ogni individuo che si trova davanti alla macchina da presa modifica, in un certo qual modo, il suo comportamento, ciò non è affatto importante.
Dov'è l'importanza e il valore in quell'esempio del vero e falso Lenin? La differenza è chiara. Sta nel fatto che davanti al vero Lenin si forma nello spettatore una diversa associazione di pensieri.
Proprio in questa straordinaria forza di persuasione sta la differenza del materiale autentico con il materiale manipolato, ed è naturale che il materiale manipolato non possa concorrere con il materiale autentico.
Se poi è necessario produrre film che soddisfino ad un'azione emozionale, anche in questo caso il materiale non manipolato raggiungerà lo scopo con molta più facilità del materiale sceneggiato.

BRIK

Mi pare che noi ammettiamo tutta una serie di brutti errori. Prima di tutto a cominciare dalla famigerata manipolazione del materiale. Da quando abbiamo cominciato a parlare della possibilità di rendere un fatto qualsiasi mediante segni convenzionali?
Il materiale cinematografico, per il solo fatto di essere bidimensionale, di per sé altera e manipola. Perciò non è proprio il caso di parlare di manipolazione ad opera del regista.
La Šub ha posto correttamente il problema di cosa si deve riprendere e non cosa sia più o meno manipolato, tanto una manipolazione c'è sempre. Il problema è dunque di cosa si mostra sullo schermo, di cosa riprendere. Si devono riprendere solo i fatti o anche il materiale sceneggiato?
Permettetemi di portare un esempio: *Poet i Car'* (Il poeta e lo zar)[20]. Io e Šklovskij ci siamo scagliati contro il regista: « E' una bella porcheria, perché non è altro che una semplice manipolazione del Puškin più sdolcinato ». « E' probabile che sia così — ci ha risposto — ma il nostro fine è di fare in modo che milioni di persone si interessino a Puškin e lo amino ». Ed egli ha ragione, perché se c'è questo fine mostrare il Puškin che aveva suggerito Šklovskij, cioè un uomo prostrato dalle malattie veneree che cade ai piedi di Nicola, sarebbe stato assurdo perché certa-

[19] È un film tedesco del 1922 prodotto dell'Ufa, regia di Arzén von Cserépy.
[20] È un film del 1927, regia di V. Gardin.

mente non si sarebbe fatto amare. Perciò qui il problema è di sapere con quale fine si riprende.
Affermare che noi lefisti siamo per riprendere solo la verità, è, credo, inesatto. E' vero che se ci avessero dato l'incarico di far vedere Nicola I come è stato in realtà, facendoci nello stesso tempo presente che egli non è stato cattivo come potrebbe sembrare, noi avremmo rifiutato l'incarico, ma qui il problema è di stabilire ciò che noi riteniamo indispensabile far vedere con il cinema.
Noi stessi ci rispondiamo che vogliamo ottenere con il cinema ciò che otteniamo con il lavoro letterario, ossia abituare la gente ad apprezzare i fatti, i documenti, e non l'invenzione artistica che salta fuori da tali documenti.
Cosa fa Šklovskij con Tolstoj? Qual è la portata di questo lavoro? La portata di tale lavoro sta nel fatto che se vuoi leggere sulla guerra e la pace del 19° secolo devi leggere i documenti del tempo e non *Guerra e Pace* di Tolstoj, se vuoi invece ricevere una carica emozionale da Nataša Rostova, allora devi leggere *Guerra e Pace* [21].
Si può dire colta quella persona che si fa prendere da una carica emozionale che nasca dai fatti reali, non dall'invenzione. E' straordinaria a questo proposito la discussione tra Babel' e Budënnyj [22]. Dice Budënnyj: « Hai alterato l'armata a cavallo », e Babel' risponde: « Veramente non avevo neanche intenzione di scrivere su quest'argomento. Ho preso solo il materiale che mi era indispensabile. Se vuoi leggere sull'armata a cavallo, allora prenditi i documenti del tempo ». Budënnyj pretende dallo scrittore *fatticità* e in questo io sono d'accordo.
Innanzi tutto è importante elevare il livello culturale non solo di chi produce il film, ma anche di chi ne fruisce, affinché l'interesse per *Kolležskij registrator* (Il registratore collegiale) [23] e per la Manilovskaja [24] sparisca del tutto.
E' ridicolo che noi facciamo discorsi infuocati e tuoniamo contro Protazanov, mentre lui incassa denaro da film come *Čelovek iz restorana* (Il cameriere del ristorante) [25]. Protazanov continuerà a incassare denaro fino al giorno in cui si continuerà a pagare per andarlo a vedere.
Noi dobbiamo tuonare contro quelle persone che vanno a vedere un simile film e quei noleggiatori che appoggiano questa politica. Qui salta fuori il ruolo che svolge il partito, perché nel nostro paese dove per fortuna non c'è la libera concorrenza, noi abbiamo un apparato che può aiutare non poco lo sviluppo culturale dello spettatore, ed anzi dobbiamo pretendere che si muova in questa direzione. Quando abbiamo iniziato la nostra lotta contro Svedčikov e il *Sovkino*, ci siamo chiesti: « Qual è il problema da risolvere subito? ». Svedčikov si comporta come si comporta un capitalista sul mercato. Non si serve di certo della sua organizzazione per innalzare il livello culturale.
Oggi tutti si buttano sul cineattualità. Lo stesso Protazanov afferma di voler fare solo cineattualità.
Una cosa che non sa neanche il partito è che Svedčikov per tutta una serie di film ha dato solo degli acconti, e questa è una cosa che è bene dire.
E' molto interessante parlare del rendiconto economico o commerciale, sono tutte cose bellissime, ma ci sono anche altre considerazioni di cui dobbiamo tenere conto. Questo punto di vista pare non sia solo lefista, infatti anche il *Glavrepertkom* e il *Glavpolitprosvet* [26] sembra siano decisi a dare battaglia partendo dallo stesso punto di vista.

21 Brik si riferisce al saggio di Šklovskij *Material i stil' v romane L'va Tolstogo « Vojna i mir »* (Materiale e stile nel romanzo *Guerra e Pace* di Leone Tolstoj) del 1928, di cui furono pubblicate alcune parti sul « Novyj Lef ».
22 S. Budënnyj, eroe popolare della guerra civile, comandante di cavalleria, poi Maresciallo dell'Unione Sovietica.
23 È un film del 1925, regia di Ju. Željabužkij.
24 Nota attrice del tempo.
25 È un film del 1927, regia di Ja. Protazanov.
26 *Glavnyj politiko-prosvetitelnyj komitet Narkomproca RSFSR* (Comitato generale politico-culturale del Commissariato del popolo della RSFSR per l'istruzione).

Il *Glavrepertkom* dice: « Riprendete gli Udmurti, i Čuvaši, ecc. ma fate anche film artistici sul *byt* (costume) di queste popolazioni ». E poi: « Fate film artistici, ma restate nei limiti del rendiconto economico ».
Com'è noto, un film di « classe » e anche un film di « cassetta »!
Čuvašskaja strana (Il paese dei Čuvaši) [27] deve fare concorrenza alla Malinovskaja, cioè dobbiamo trovare quei metodi che ci permettano di fare proprio la concorrenza alla Malinovskaja con i nostri Čuvaši e Udmurti, anche se, ammetto, non è una cosa facile.
Perché il film *Padenie dinastii Romanovych* (La caduta della dinastia dei Romanov) ci ha così riempiti di gioia? Perché c'è stata una marea di gente che è andata a vederlo.
Attualmente noi stiamo conducendo una lotta per educare lo spettatore e vorremmo che il partito ci aiutasse.
Oltre a questo c'è un altro problema, anche se non è molto chiaro. Dobbiamo difendere la posizione secondo la quale si devono produrre solo documentari oppure dobbiamo produrre anche una forma intermedia di film, cioè con lo stesso materiale creare una forma molto più ampia?
Il problema non mi è chiaro. Sklovskij giustamente ha ricordato l'esempio di Turgenev che ha inserito in un romanzo una lettera che aveva scritto agli amici. Certamente è importante l'idea, non tanto chi ha scritto la lettera. Ma tutto ciò è o non è necessario?
Facciamo anche noi la nostra brava politica culturale. Vogliamo obbligare lo spettatore a credere e capire che il documento ha mille volte più valore, che è culturalmente più avanzato di qualsiasi monotonia « recitata » e di ogni manipolazione di laboratorio.
Se si prendono pellicole straniere si vede che in ogni film « recitato » sono inseriti pezzi « non recitati ».
Il nostro compito è di insistere affinché vengano create le migliori condizioni per la ripresa del più interessante e più utile materiale documentario.
Spesso si sente dire che è più vantaggioso costruire la cattedrale di S. Isacco in studio, che andare a Leningrado a riprenderla. In altre parole andando a Leningrado c'è il pericolo di dover attendere un mese prima di poter girare a causa della pioggia o della neve, mentre questi pericoli in studio non ci sono. Un regista che ragioni in questo modo, certo non ha tutti i torti. E' evidente che è interessato ad ottenere belle riprese.
In sostanza questo regista non è convinta che sia meglio riprendere la cattedrale di S. Isacco a Leningrado, piuttosto che prepararla in studio. Ecco cosa propongo. Prima di tutto il « LEF » deve battersi non tanto contro la produzione cinematografica, quanto contro gli amministratori e difendere il nostro punto di vista davanti al partito.
Poi è necessario elevare la cultura generale dello spettatore affinché cominci ad avere delle esigenze precise.
Infine, noi che lavoriamo al « non recitato » dobbiamo esaminare per bene la nostra produzione nei suoi aspetti positivi e negativi.
Credo sia opportuno limitare il nostro dibattito alla formulazione di precise tesi su cosa possa dare l'organizzazione di partito per lo sviluppo di quella cultura cinematografica di cui ho parlato e comunque di tutto ciò che entra in cineteca. Non abbiamo enciclopedie. Credono che le enciclopedie non siano utili, mentre la Malinovskaja sarebbe più utile.
E' nostro compito dimostrare che l'enciclopedia è più utile della Malinovskaja. Altro punto speciale per noi. Dobbiamo discutere, con molta serietà, come si può costruire, dal materiale che noi scegliamo, un film migliore del film « recitato ».

[27] È un documentario del 1927, regia di V. Korolevič.

Vediamo che anche in letteratura attualmente si sta tentando di dare nuovo valore al documento. Abbiamo l'esempio di Tynjanov che ha scritto *Kjuchlja*[28].
Forse può capitare anche a noi di fare i più bizzarri giochi di prestigio. Perché Rodčenko riprende dall'alto e dal basso? Perché, se per esempio il *Kuzneckij Most*[29] viene ripreso diritto, non lo guarda nessuno, ma se invece è inquadrato dall'alto, allora tutti lo guardano con interesse.
In altre parole dobbiamo sempre sapere cosa dobbiamo fare, perché se ci manca una precisa linea allora tutte le nostre parole finiscono col diventare inutili.
Dziga Vertov è morto asfissiato perché non sapeva più cosa fare.
Ciò che è capitato a Vertov succede anche in letteratura.
E' il triste fascino della grande dimensione quando una persona crede di non poter dire niente in meno di trenta pagine. Il problema è la forma. Dziga Vertov decise di buttarsi sul lungometraggio, ma il materiale si rivelò insufficiente.
Un'ultima cosa. Dobbiamo fare poche dichiarazioni programmatiche sul cineattualità, ma bisogna piuttosto sapere cosa fare, quali misure concrete prendere per valorizzarlo e sul mercato e agli occhi dello spettatore.

ESAKIA

La Šub ha detto che dal momento che la nostra epoca è interessante, noi dobbiamo riprenderla per il futuro, cioè riflettere ogni cosa e tenerla in serbo affinché i posteri possano capire la nostra epoca. E questo è già un lavoro d'archivio. Ma il materiale d'archivio è interessante, solo se alla base della ripresa vi è un'idea determinata.
Il cinema è tanto più convincente, quanto più si avvicina alla « flagranza ». Se il fatto non è convincente, se non è interessante, allora chi va a vedere il film? Credo che una delle cose più interessanti del film *Padenie dinastii Romanovych* (La caduta della dinastia dei Romanov) sia il fatto che sono ripresi i veri Romanov. E questo non è più un problema di principio, di cosa fare produttivisticamente parlando, ma è una semplice questione di tecnica, cioè è necessario avvicinarsi alla flagranza del materiale. In altre parole, tanto si è più vicini alla realtà del materiale, tanto più si fa del cinema e quanto più ci si allontana dalla realtà, tanto più il cinema perde la sua credibilità.
Io sostengo che con il cineattualità noi adempiamo ai nostri compiti attuali e che il nostro atteggiamento verso il materiale è legato in modo preciso con il tempo e lo spazio. Ecco dunque che il materiale non è neutro, ma ha un suo fine determinato.

TRET'JAKOV

Mi pare che nessuno abbia detto che stiamo discutendo di un materiale che è interessante sul piano dell'agitazione e dell'informazione. Questa è una puntualizzazione necessaria.

ŠKLOVSKIJ

Per fare del cineattualità bisogna sapere lo scopo che ci si prefigge. Ognuno riprende dal proprio punto di vista e tale punto di vista sostituisce l'idea artistica.

BRIK

Per fare del cineattualità è necessario non solo sapere di cinema, ma essere una persona politicamente molto preparata, perché produrre il film *Kolležskogo registratora* (Il registratore collegiale) può anche una guardia bianca, ma riprendere il

[28] È un romanzo-biografia dedicato al poeta decabrista V. Kjuchel'beker.
[29] Famosa via di Mosca.

Caucaso sovietico può solo una persona politicamente preparata, cioè con delle idee chiare di ciò che vuol riprendere.
Perciò quando noi diciamo che bisogna riflettere la realtà, non significa che bisogna mettere una macchina da presa in strada e andarsene, significa solo che necessariamente si vede la realtà da una determinata angolatura.

ESAKIA

Film d'attualità non ne esistono oggi più di due o tre, ma la richiesta di massa non può venire soddisfatta da due-tre film. Il nostro problema oggi è di avvicinarsi pian piano al momento in cui si potrà fornire il cinema di un vero materiale basato sui fatti. Conosco la teoria del film produttivista. Tret'jakov mi ha parlato molto di questo problema. Mi pare che il materiale che oggi dobbiamo privilegiare sia il film produttivista. Il nostro lavoro dovrebbe essere indirizzato in modo che lentamente ci incamminiamo verso il film scientifico e il film produttivista.
Questo è il nostro problema attuale e credo che dovremmo insistere affinché la nostra cinematografia, a differenza di quanto accade in Occidente, si indirizzi verso il film produttivista. Penso che a pari grado con il cineattualità, il secondo posto deve essere occupato dal film produttivista il cui fine è di piacere al pubblico per indirizzarlo verso il cineattualità. Perciò è indispensabile sollevare il problema in questo campo e fissare la linea del film produttivista.

MAČAVAR'JANI

Non affronterò tutte le questioni di principio. Credo che in tutte le varie opinioni manchi un momento essenziale, e cioè che il cinema non è solo un lavoro estetico sul materiale, ma anche una forma sociale, di dominio, la quale organizza conseguentemente la volontà popolare. Se è così, allora dobbiamo produrre film tali che adempiano a questo ruolo sociale nel settore in cui noi lavoriamo e una volta che abbiamo stabilitò che questo è il nostro compito, dobbiamo trovare la strada dell'azione e sbarazzarci delle varie Malinovskaje. Questo compito non è altro che il cineattualità realizzato con il metodo della Šub. Credo sia un ottimo metodo, ciò nonostante è necessario fissare una nuova politica economica nel cinema. La stanno attuando Brik e tutti coloro che lavorano nella produzione, gli altri, per usare il linguaggio politico, cadono in una deviazione di sinistra. Vi chiudete nel guscio della *Caduta della dinastia dei Romanov* e parlate contro Protazanov. Dobbiamo invece produrre film che abbiano la stessa incidenza. Se Brik e Tret'jakov sapessero darci le sceneggiature che oggi sono indispensabili per organizzare la volontà della classe che è chiamata a reggere le sorti del paese avremmo quasi raggiunto il nostro scopo.
Personalmente credo che il materiale concreto, reale, quello che nel cinema viene chiamato materiale di principio, raggiungerà meglio lo spettatore che non il film « recitato », perché racchiude in sé l'essenza della cinematografia.

TRET'JAKOV

C'è molto su cui discutere in maniera dettagliata: bisogna fare riunioni per le sceneggiature, per il montaggio, per le riprese, ecc.

PERCOV

Credo che Brik abbia detto una cosa molto giusta, e cioè che dall'agitazione per il cineattualità si deve passare a produrlo concretamente, il che vale per tutti coloro che lavorano nel settore, i quali dovranno incamminarsi per questa strada. Indubbiamente il successo preciso in questo campo può rompere l'influenza del materiale estetizzato.
Ma ecco con quale problema bisogna fare i conti. La cinematografia si sviluppa come un'azienda, cioè vengono costruite enormi fabbriche. Si può caratterizzare

la crescita della cinematografia nel senso economico e non ci si può sbagliare se si caratterizza tale crescita come crescita di laboratori, di studi.
In generale si può dire che il cinema tenda a riprendere qualsiasi oggetto senza uscire dai cancelli del laboratorio. Lo ha constatato Brik e dal momento che questa tendenza è propria della cinematografia occidentale, è più facile riprendere senza uscire dal laboratorio.
Se affermiamo un fatto simile, cioè la crescita dei laboratori, degli studi, allora bisogna trarne una precisa conseguenza in relazione alla nostra linea generale. Se noi elaborassimo delle tesi molto precise sulle questioni che stiamo discutendo, ci rinfaccerebbero di essere delle persone astratte, che parlano di argomenti interessanti, ma che non hanno nessun rapporto con quanto si fa nella pratica, perché la crescita dei laboratori non significa altro che lo sviluppo di quello che viene chiamato film « recitato ». Nel piano di produzione del *Sovkino* per l'anno 1927-28 si legge un dato caratteristico. Il piano si compone di 23 titoli di film artistici, cioè non è compresa una produzione significativa di film culturali. Dobbiamo batterci perché si tenga conto di entrambi i tipi di film, e questa è una dichiarazione di principio.
Il piano di produzione non si compone solo di titoli di film artistici, ma tiene conto anche della percentuale dei film per contadini, operai, ecc., cioè il film è visto dall'angolatura di quel *byt* (costume) che viene trasmesso allo spettatore. Eppure un film, perfino tratto dal *byt* (costume) operaio, può essere reazionario. Non è importante da quale *byt* (costume) sia tratto, bensì per quale scopo.
Sappiamo solo che dobbiamo rifiutare il materiale « recitato », ma quali film siano necessari, quali soggetti prendere, di tutto ciò non sappiamo niente. Se qui noi non riusciamo a dare nessuna formulazione molto concreta, ci allontaniamo da quello che è il campo di interesse del partito. Perciò io chiederei di includere nel nostro ordine del giorno una questione molto concreta, cioè quali siano i film necessari nell'immediato futuro e secondo quale criterio si debbano redigere i piani di tali film.
Dando una risposta a questo problema avremo già fatto un bel salto in avanti e quello che dice Brik sul distacco dell'attore, sui cattivi film artistici, sui film « non recitati » ecc. deve ricevere la propria soluzione.

ESAKIA

Dobbiamo cercare di influire sull'« attivo » del cinema che si tiene nel partito. Bisogna che riusciamo a richiamare l'attenzione dell'« attivo » per il cineattualità e, oltre a questo, operare in modo tale affinché invece di film di stile europeo siano messi in lavorazione film produttivisti, basati su nozioni economiche. Il mio suggerimento è che, affrontando la questione dei film artistici, si tenti di affermare la linea dei film produttivista.

BRIK

Se è stato giustamente rilevato che nella produzione della Šub c'è una deviazione di sinistra, orbene credo che negli altri compagni sia presente una deviazione di destra che si spiega con il fatto che essi sono responsabili di grandi produzioni. Noi lefisti vogliamo assumerci la responsabilità di indicare ciò che si deve fare nel cinema.
Personalmente lavoro al *Mežrabpom « Rus' »* e non ho né voglio prendermi alcuna responsabilità. Con me lavora anche Šklovskij, ed entrambi lavoriamo in un settore determinato, cioè alle sceneggiature. Per quanto ci è dato di portare avanti la nostra linea, noi lo facciamo.
Non dobbiamo temere di restare in minoranza nelle discussioni all'interno del partito. Quando parliamo del cinema artistico lo dobbiamo combattere categoricamente. Se si dovrà farlo per denaro, lo si farà, ma noi dovremo fustigare il film artistico « non recitato ». Dobbiamo cercare di fare film sempre più reali. Non abbiamo nessun motivo di entrare negli interessi commerciali degli studi, con-

tribuire economicamente allo sviluppo dello studio. All'« attivo » di partito nel nostro settore, persone che parleranno di problemi economici ce ne saranno anche troppe, senza che ci mettiamo anche noi. Dobbiamo dire così: se avete dei problemi finanziari a noi non interessa.

Dobbiamo insistere sulla nostra linea culturale. Il film *Padenie dinastii* (La caduta della dinastia) vi ha fatto fare un buon incasso o no? E il film *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potëmkin)? Invece *Rejs mistera Llojd* (Il raid di Mr. Lloyd)[30] l'avete fatto per denaro, ma il denaro non l'avete visto. Se il *Paese dei Čuvaši* oggi non fa cassetta, la farà tra dieci anni. Ma quello che è certo è che *Žena* (La moglie)[31] non farà più cassetta già tra due settimane. Non abbiate timore di essere troppo cantori del cineattualità. Noi già dieci anni fa abbiamo affermato che si doveva chiudere il teatro *Bolšoj*, invece proprio quest'anno lo hanno rimodernato. Non abbiate paura che si possano trovare d'accordo con voi. E' questo il decimo anno che siamo sulla breccia a battagliare, ma d'accordo con noi non sono mai stati. Certamente non sentiremo mai nessuno che ci dica dolcemente: « Prego, prego, fate pure... ».

ESAKIA

Forse che noi andiamo all'« attivo » solo perché l'abbiano vinta quegli altri? Se ci andiamo, dobbiamo portare avanti la nostra linea fino in fondo.

BRIK

Sarebbe già una vittoria convincere qualcuno.

TRET'JAKOV

Credo che l'« attivo » del partito nel settore del cinema sia interessato non tanto alla diffusione del cineattualità, quanto a rendere inoffensivo il film artistico estetico. L'uso del termine « artistico » è condizionato dal carattere della nostra economia, dalla pressione dell'elemento borghese. Il problema è che non si arrivi ad una recitazione che puzzi di fascismo. L'attivo deve condannare l'opinione secondo la quale si crede che rivoluzionando la tematica, ma mantenendo i vecchi metodi di manipolazione di tale tematica, si compia il necessario capovolgimento. Se si può parlare di feticismo in rapporto a Puškin, ecc. è probabile che tale feticismo esista ancora di più per quanto riguarda i nostri film sovietici, per *Sorok pervogo* (Il quarantunesimo)[32] ad esempio.

Alla gente piace fuggire dalla realtà, anzi esigono il paio d'ore di totale liberazione da qualsiasi obbligo sociale e il cinema fornisce loro questo paio d'ore, solo che pretendono di vedere sopra queste ore, quale sentenza di assoluzione, la falce e il martello.

Non c'è niente di più facile per un artista che cambiare tema. Cambiare metodo significherebbe diventare un altro uomo.

Oggi s'è tentato di andare alla radice della questione « recitato » e « non recitato ». Credo che questa differenza sia il materiale a determinarla. Ma c'è ancora una divisione e cioè il film culturale e di divertimento.

Questa divisione scaturisce dalla funzione che il film svolge e dal tipo di richiesta di film da parte dello spettatore. Esiste il film di cultura (scientifico, d'istruzione scolastica, d'attualità, ecc.) che dopo averlo visto si esce più istruiti, e il

[30] È un film del 1927, regia di D. Bassalygo.
[31] È un film del 1927, regia di M. Doronin.
[32] È un film del 1927, regia di Ja. Protazanov.

film d'emozione, che provoca eccitazione. E qui dobbiamo dire dove ci troviamo noi.
Il cineattualità e il film « non recitato » per noi non sono un feticcio. Non appena il cineattualità diventa un normale artificio estetico, allora dobbiamo gridare al peicolo. Un simile pericolo esiste e col tempo il « recitato » non avrà difficoltà a nascondersi dietro il « non recitato ». Denudare l'artificio, la « creazione » cinematografica, è il primo compito del « LEF ».

●

Titolo originale: *Lef i kino. Stenogramma soveščanija*, in « Novyj Lef », 1927, nn. 11/12.

BORIS J. ARVATOV
PIATTAFORMA CINEMATOGRAFICA

(Non avendo potuto partecipare alla discussione sul cinema tenutasi presso la redazione del « Novyj Lef », il compagno Arvatov ha ora la parola)[1].

1. *La discussione del « LEF »*

Sul n. 11-12 del « Novyj Lef » dello scorso anno, si è tenuta una interessante discussione su quale sia il cinema che deve essere considerato lefista, cioè di sinistra o meglio produttivista, intendendo per produttivismo l'utilitarismo tecnico-sociale dell'arte.

In sostanza le risposte hanno indicato che, secondo i lefisti, un film:

« recitato »
« a *fabula* »
che manipola l'oggetto

è di destra, mentre un film:

« non recitato »
« non a *fabula* »
che non manipola l'oggetto

è di sinistra.

Prima di tutto voglio dire due parole sull'equivoco della *fabula*. La *fabula* non è nient'altro che una successione di avvenimenti riuniti nel soggetto dell'opera d'arte. La tradizione dell'arte borghese ci ha abituati al fatto che la *fabula* può essere solo inventata (il « racconto », la « novella »), mentre qualsiasi fatto reale svolto nel tempo è chiaramente una *fabula* e sarebbe, per esempio un dottrinarismo accademico negare la *fabula* nel film *Neft'* (Il Petrolio)[2]. Al contrario la *fabula* è forse il fattore più significativo dell'impressione estetica e allontanarsene significherebbe privare l'arte rivoluzionaria di uno dei più importanti privilegi dell'arte in generale.

Il film « non recitato »

Il problema del film « non recitato » è strettamente legato alla questione della « manipolazione » e della cosiddetta arte d'agitazione.

Durante la discussione sul « Novyj Lef » è stato precisato che gli artisti di sini-

[1] Abbiamo ritenuto opportuno presentare anche quest'articolo, in quanto, come è detto nel sottotitolo, l'autore Boris Arvatov, della redazione del « Novyj Lef », ha voluto inserirsi direttamente nella discussione sul cinema che abbiamo pubblicato.
Ecco alcuni cenni biografici anche su Arvatov.
Arvatov, Boris Ignat'evič (1896-1940) è entrato nella storia della letteratura per la sua attività dopo l'Ottobre, anche se cominciò il suo lavoro di critico da studente, a Varsavia. Nel 1919 era già iscritto al partito bolscevico e operò attivamente in quello stesso anno sul fronte polacco come commissario politico. Fu membro del Proletkul't, ma il suo lavoro più brillante fu quello di teorico del metodo formale-sociologico e di difensore e propugnatore dell'arte produttivista. Partecipò a tutta l'esperienza del « LEF » e del « Novyj Lef ».

[2] È uno dei numerosi film sovietici che nel periodo della fioritura del cinema muto furono dedicati alla produzione industriale.

stra privilegiano due aspetti dell'attività artistica: l'arte d'agitazione (versi d'agitazione, giornali vivi, manifesti, ecc.) e l'arte che organizza la vita (industria artistica, *feuilletons*, dimostrazioni, ecc.) e di conseguenza il film d'agitazione e il film che « fissa » i fatti. Oltre a ciò si sostiene che il film d'agitazione è costretto a ricorrere alla recitazione e alla manipolazione dell'oggetto. E' bene ribadire che quanto meno il film si avvale di tali elementi, tanto più è di sinistra, « produttivista ». Tuttavia il fatto che nel film non ci siano attori, recitazione, ecc. non ci può garantire che tale film risponde ai compiti del movimento artistico proletario, come sono formulati dalla teoria produttivista. Perché se non fosse così dovremmo dire che i migliori registi proletari, sono gli autori dei film espressionisti tedeschi, dei cosiddetti film « astratti » e del francese « Pathé-Journal ». Film « non recitato » è indubbiamente una definizione negativa, e perciò insufficiente.

Rapporto tra la ripresa e l'oggetto

Durante la discussione è stato precisato con sufficiente chiarezza che il vero « nostro » cinema è solo quello dove l'oggetto è colto in « flagrante », dove si mostra la « vita colta di sorpresa » secondo l'espressione del compagno Vertov, dove non esiste una preventiva preparazione del « vero ». Una simile concezione è totalmente settaria.
Supponiamo che si debba mostrare il complesso processo della coltivazione di un albero. Cosa salterebbe fuori se fosse ripresa « la coltivazione colta di sorpresa »? L'impressionismo estetico è una ghiottoneria dei *collages* di Picasso. Dal punto di vista di coloro che sostengono la « vita colta di sorpresa », la dimostrazione della sintesi dell'acqua durante una lezione di chimica è senza dubbio « teatralizzata », giacché non solo la dimostrazione viene accuratamente preparata (da un buon insegnante), ma per di più è spesso... ripetuta.
Bisogna dire che il problema dell'oggetto cinematografico è più complesso di quanto sia apparso nella discussione. La povertà dei rivoluzionari in campo cinematografico è che in loro il feticismo estetico è mal celato. Infatti quando i compagni Kinoki si agitano e scrivono contro il « reale imitato, contraffatto », quando si battono per il « vero », per il materiale quale esso è in realtà, non fanno altro che iniettare nella società un nuovo inutile estetismo, insegnano ad apprezzare il « vero » *mužik*, come il « vero » Cèzanne, un « pezzo » di realtà, come un « pezzo » di pittura, un vertiginoso « scorcio » di ripresa, come il famoso « coraggioso scorcio » di qualche artista nella pittura da cavalletto o nella scultura. L'attuale entusiasmo per il montaggio e la inquadratura è estremamente formale, quasi come nei film di Protazanov e simili. Inoltre da noi si incontra dappertutto « ammirazione »... per l'utilità dell'oggetto, cosicché l'utilità si trasforma nel proprio contrario, diventa cioè non una categoria estetica, ma del vacuo estetismo. Ci sono « produttivisti » convinti che l'utilità di un ponte ferroviario, per esempio, nel suo significato estetizzante possa essere assimilata con la contemplazione, con la stessa contemplazione con cui si ammira un quadro da cavalletto che rappresenta un ponte. Spetta a questi produttivisti inoltre un'altra idea, che cioè l'estetica utilitaria possa essere compresa solo nell'impiego dell'oggetto, solo mediante il suo utilizzo.

2. *La parola alla sociologia*

Prima di tutto alcune considerazioni sui film d'agitazione. Qualche tempo fa i giornali hanno scritto che un film borghese del « tempo della rivoluzione sovietica », dove si mostrava « l'espropriazione degli espropriatori », ha suscitato in una città italiana, manifestazioni rivoluzionarie.
Il film era antisovietico.
Prendiamo un altro esempio. La prima produzione rivoluzionaria della cinematografia sovietica, *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potëmkin) viene trionfalmente proiettata nei cinema dell'Europa borghese, calorosamente applaudita non solo da proletari.

Come si spiega tutto ciò?
Col fatto che Ejzenštejn, oltre a tutto il resto, è un rivoluzionario in campo cinematografico e un maestro di alto livello. E inoltre perché la *Bronenosec Potëmkin* (La corazzata Potëmkin) è rimasta e rimane ai confini del cinema estetico abituale.
Questi due motivi vanno spiegati come segue.
La differenza sociale, di classe delle opere artistiche bisogna cercarla non al loro interno, non nella loro produzione artistico-immanente, ma al di fuori di tale produzione, cioè nel modo di produzione e nel consumo.
L'arte borghese ha riconosciuto la propria forma fondamentale nell'arte da cavalletto. L'opera artistica da cavalletto è caratterizzata da un proprio significato. Essa è creata e fruita indipendentemente dalle branche extra-estetiche dell'attività umana. L'essenza della cinematografia borghese sta tutta nell'esistenza di sale cinematografiche, dove si raccoglie il pubblico dei contemplatori di film. Da questo punto di vista la differenza tra film « recitato » e « non recitato », tra *Bagdaskij vor* (Il ladro di Bagdad)[3] e *Šestaja čast' mira* (La sesta parte del mondo)[4] non può essere considerata decisiva. E l'uno e l'altro lo vanno a vedere solo per il fatto che sono dei film, cioè come opere d'arte, come produzione cinematografica. Perciò anche la cronaca cinematografica, per il fatto che non esce dalle sale di proiezione, è in sé una pura sequenza cinematografica e non un giornale vivo. E perfino i lungometraggi sulla natura, quelli tecnici e scientifici hanno in sé i tratti dell'arte cinematografica borghese, come l'utilitarismo che si estrinseca nel fatto che in una sala cinematografica, una settimana danno *Neft'* (Il Petrolio), la successiva *V debrjach Afriki* (Nelle foreste africane) e la terza *Manevry Krasnoj Armii* (Le manovre dell'Armata Rossa), il che è appunto un utilitarismo sciocco.
Il movimento produttivista in arte, dei cui artefici il « Novyj Lef » è uno dei più importanti, è interamente sociale e il suo programma non viene costruito sulle qualità del prodotto, ma sulle proprietà del processo sociale dell'opera artistica. Allora il criterio per stabilire se un film è produttivista o meno, è il *da chi, come, con quale scopo pratico* viene prodotto un film.
Non negando l'inevitabilità di molte forme di transizione, affermo che i produttivisti conseguenti, per differenziarsi dai molti « pure di sinistra », devono sempre avere presente il loro programma massimo e basarsi su di esso ogni qual volta sia necessario dare un attributo al fatto artistico.
Ecco il programma in campo cinematografico:
1. Il film deve diventare uno strumento tecnico-formale della costruzione sociale, non nel senso « ideologico », ma in quello pratico-sociale (il cinema nelle scuole medie, negli istituti, nei laboratori di ricerca, ecc.).
2. Bisogna cercare di ottenere la diminuzione del numero delle sale cinematografiche, condurre una lotta contro la cultura cinematografica indipendente e portare il centro dell'agitazione per il film produttivista nelle varie organizzazioni, costruendovi delle sezioni cinematografiche.
3. Lo slogan della fissazione cinematografica deve essere sostituito dallo slogan del cinestudio, del cine-insegnamento, della cinepropaganda, della cine-informazione, ecc. non diventando per questo teorici della morte dell'arte, ma socializzandone la sua funzione.

[3] Si riferisce probabilmente al famoso film di Raoul Walsh del 1924 con Douglas Fairbanks senior.
[4] È il famoso film di Vertov del 1926.
Titolo originale: *Kinoplatforma*, in « Novyj Lef », 1928, n. 3.
Traduzione e introduzione di Luigi Magarotto.